Pauline Bachmann

Pure Leiblichkeit

Brasiliens Neokonkretismus (1957-1967)





Pauline Bachmann

Pure Leiblichkeit

Seit einiger Zeit ist Brasiliens Neokonkretismus in Ausstellungen, Katalogen und Publikationen in Europa präsent. Die Autorin nimmt erstmals auf Deutsch umfassende Werkanalysen vor und stellt den Schlüsselcharakter der neokonkreten Praktiken dar. Die Kunst- und Lyrikproduktion der Bewegung führte, so die Autorin, zu einer Umwertung und Neuauslegung des konkret-konstruktivistischen Gedankenguts der europäischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts. Diese Umwertungen schufen in Brasilien erst die Voraussetzungen dafür, haptische und sensorielle Komponenten ästhetischen Erlebens zum zentralen Ausgangspunkt künstlerischer Praxis zu erheben, für welche die späteren Arbeiten der brasilianischen Avantgarde-Ikonen Lygia Clark und Hélio Oiticica bekannt sind. Die Arbeit ist ein wichtiger Beitrag dazu, moderne und zeitgenössische künstlerische Praktiken aus Brasilien zu dekolonisieren, denn die Analysen zeigen auf, dass haptisch und plurisensoriell erfahrbare Kunstwerke aus Brasilien eben nicht auf einer angenommenen genuin sensorisch-sensiblen Konstituierung des Menschen in Brasilien beruhen, sondern vielmehr auf einer eigenwilligen, lokalen Rezeption europäischer Avantgardepraktiken.

Pauline Bachmann studierte Lateinamerikanistik, Kunstgeschichte und Geschichte an der Freien Universität Berlin. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin in der DFG-Forschergruppe „Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst“ am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität und absolvierte ihre Promotion am Romaschen Seminar der Universität Zürich, wo sie ebenfalls als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig ist.

www.peterlang.com

Pure Leiblichkeit

Pauline Bachmann

Pure Leiblichkeit

Neokonkretismus in Brasilien (1957-1967)



Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über ‹http://dnb.d-nb.de› abrufbar.

Umschlagmotiv: Hélio Oiticica, Mosquito da Mangueira mit Parangolé P10 Capa 6, 1965
und B17 Bólide Vidro 5 "Homenagem a Mondrian", 1965.
Foto: © César und Claudio Oiticica

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Diese Publikation entstand im Rahmen der DFG-geförderten Forschergruppe 1703 *Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst. Komparatistische Perspektiven auf historische Kontexte und aktuelle Konstellationen* an der Freien Universität Berlin.



ISBN 978-3-0343-3517-1 (Print)
E-ISBN 978-3-0343-3825-7 (E-PDF) • E-ISBN 978-3-0343-3826-4 (EPUB)
E-ISBN 978-3-0343-3827-1 (MOBI) • DOI 10.3726/b15507





Diese Publikation wurde begutachtet.

Peter Lang AG
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Bern

www.peterlang.com

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Frühjahrssemester 2017 auf Antrag der Promotionskommission, Prof. Dr. Jens Andermann (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Tristan Weddigen als Dissertation angenommen.

Herr Prof. Dr. Gregor Stemmrich unterstützte dieses Projekt insbesondere in seiner Konzeptionsphase tatkräftig. Dafür gilt ihm mein herzlicher Dank. Für die inhaltliche Diskussion, deren Anregungen Eingang in diese Arbeit gefunden haben, bedanke ich mich bei meinen lieben Kolleg/innen Dr. Julia Kloss-Weber, Dr. Susanne Neubauer, Prof. Dr. Andreas Valentin, Felix Vogel, Dr. Jörn Schafaff, André Masseno, Dayron Carillo Morell, Dr. Bernhard Krieger und Dr. Eva Jansen. Für die moralische und technische Unterstüzung, das Buch zum Abschluss zu bringen, danke ich Stefanie und Glen Wernecke, Jutta Naumann, Santi Careta und Lotte Bachmann.

Pauline Bachmann
April 2017

1 Einleitung

> *Noch nie sahen Museumswärter so glücklich aus: In das MMK und die Schirn Kunsthalle Frankfurt sind Werke aus Brasilien gereist. Hier kann man spielen – ohne dass eine Alarmanlage anspringt. […] Und ist es gut oder schlecht, wenn es im Museum oder in einer Ausstellungshalle nun zugeht wie im Kindergarten, im Zoo oder dem Theater? (Voss, FAZ, 2.10.2013)*

Zum Jahreswechsel 2013/2014 fand im Zuge der Frankfurter Buchmesse, die Brasilien als Schwerpunktland hatte, am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt die erste Retrospektive des mittlerweile international gefeierten brasilianischen Künstlers Hélio Oiticica im deutschsprachigen Raum statt. Oiticica begann seine Karriere als junger Künstler in Rio de Janeiro in der Gruppe *Frente*, die sich der konkreten Kunst verschrieben hatte. Kurz darauf wechselte er zur neokonkreten Bewegung, um nur wenige Jahre später zum Pionier partizipativer Kunst in Brasilien zu avancieren. Die Ausstellung in Frankfurt hatte daher den Anspruch, diesen so gegensätzlich anmutenden künstlerischen Ansätzen und den Wandlungsprozessen des Künstlers Rechnung zu tragen.

Sie verteilte sich über ein gesamtes Geschoss und mehrere Räume des MMK, wobei der dritte gewissermaßen als Übergangsraum bezeichnet werden kann, da in ihm die Werkserie der *Bólides* ausgestellt war – jene Arbeiten, die erstmals haptische Rezeptionsmöglichkeiten eröffneten, ohne jedoch die konkret-konstruktivistischen Prämissen des Künstlers zu verleugnen. Doch nicht alle Arbeiten in diesem Raum waren auch tatsächlich berührbar – einige, weil sie nicht dazu gedacht waren, andere aus Gründen der institutionellen Rahmenbedingungen (etwa, wenn keine Replik, sondern ein Original ausgestellt war).

Um herauszufinden, welche Objekte berührbar waren, musste der Museumsbesucher[1] nach einem Symbol Ausschau halten, das selbst bereits ein ambivalentes Zeichen war: eine rot umrandete, flache Hand, die sich am Sockel des entsprechenden Objektes befand. Dies führte nicht nur aufgrund der Ambivalenz des Zeichens an sich bereits zu Missverständnissen – ironischerweise weist ausgerechnet in Rio de Janeiro die flache rote Hand den Fußgänger an der Ampel an, stehen zu bleiben. Auch die Anbringung des Symbols im Ausstellungsraum sorgte für nicht eindeutige Verhaltensvorgaben. Der *B47 Bólide-caixa 22, caixa-poema 4*, „*Mergulho do Corpo*" (1966/67) war auf dem Boden stehend ausgestellt. Daneben befand sich ein verhältnismäßig großes Symbol, das die Interaktion erlaubte. Dieses Symbol wurde von mehreren Ausstellungsbesuchern als für den gesamten Raum geltend interpretiert, sodass es immer wieder zu den für das moderne Museum typischen Begegnungen zwischen Besuchern und Aufsehern kam: Letztere mussten Erstere immer wieder darauf hinweisen, dass dieses oder jenes Objekt nicht berührt werden dürfe.

Selbst die Art und Weise der haptischen Interaktion des Zuschauers wurde mehr durch konkrete Handlungsanweisungen des Museumspersonals als von kreativer Selbstauslegung des Besuchers geleitet. Bei der Interaktion mit dem *B34 Bólide Bacia 1* (1965/1966), bei dem der Besucher Gummihandschuhe überziehen und in ein Behältnis mit roter Erde greifen kann, wurde das Tragen der Handschuhe zur Pflicht erklärt. Nachdem ein Besucher die Hände in das Wasserbecken der Arbeit *B 47 Bólide caixa 22 (poema-caixa 4) „Mergulho do Corpo"* gesteckt hatte, wurde er von weiterer Interaktion mit anderen Objekten abgehalten. Diese Interventionen des Museumspersonals zeigten die Grenzen der Auflösung des Verhaltensregimes in deutschen Museen auf. Der ohnehin immer noch seltene Umstand, dass überhaupt Werke berührt werden durften, löste bei den Besuchern eher Unsicherheit aus. In diesem restriktiven und ambivalenten Setting konnten Besucher gar nicht erst die von Oiticica mit seinen interaktiven Werken angesprochene

1 Aus Gründen der Lesbarkeit wird in dieser Arbeit auf das "Gendern" von Substantiven verzichtet. Mit der männlichen Form sind immer weibliche, männliche, trans- und intersexuelle gemeint.

Kreativität jedes einzelnen entfalten. Dafür benötigt man einen Raum, der nicht durch Ver- und Gebote strukturiert ist, sondern zur freien und selbstständigen Assoziation einlädt und motiviert. Das restriktive Verhaltensregime im modernen Museum existiert trotz der Avantgarden[2] der 1920–1960er Jahre, die diesen Raum kritisierten und zum Teil neu erfanden, auch deshalb noch ungebrochen, weil das Kunstsystem und der Kunstmarkt ihre Funktionsweise auf diesem Paradigma aufgebaut haben und für ihr Fortbestehen weiterhin unberührbare Originale benötigen. Dennoch führt das zu einem traurigen Ergebnis, wie Edwards feststellt: „The privileging and reproduction of Western hierarchies of the senses so informs the Western museum that they continue to control even exhibitions whose intentions are to decenter Western hierarchies" (Edwards, Gosden und Phillips 2006, 18). Dass Museums- und Ausstellungspraxis auch von ihrem jeweiligen kulturellen Kontext abhängen, zeigt ein Blick nach Brasilien. Dort hat in den 1960er Jahren die Architektin Lina Bo Bardi innovative Präsentationsformen von Kunstwerken

2 Die bis heute gängige Definition von Avantgarde stammt von Peter Bürger, der ihr Ziel ganz allgemein als die Transformation von Kunst in Leben beschrieb. Er argumentierte, dass dies insbesondere über die Abwendung von Künstler von der Institution Kunst (einem Apparatus der Bourgeoisie, der Kunst produziert, theoretisiert und distribuiert und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts enstand) eintrat Bürger (1974, 29). Bürgers Theorie ist zwar für seinen engen Fokus auf das frühe 20. Jahrhundert und speziell Dada und die Surrealisten kritisiert worden (z. B. Murphy (1999); Scheunemann (2000)), doch auch seine Kritiker verfehlen den Bürgers Theorie inhärenten Eurozentrismus zu revidieren. Der Lateinamerikanist Carlos Rincón hingegen liefert eine Theorie für Lateinamerika, die nicht auf zeitlichen Eingrenzungen basiert, sondern den Raum in den Blick nimmt: Er plädiert dafür, „die Aufmerksamkeit auf Ortsverschiebungen und Kulturräume zu richten" und eine „Topo-Politik" als Ausgangspunkt zu nehmen, die sowohl die Zirkulation von Ideen als auch kulturelle Differenzen berücksichtigt (Rincón 2000, 209/10). Zwar sprechen die hier untersuchten brasilianischen Künstler und Dichter in Bezug auf sich selbst auch von ‚Avantgarde', doch die wissenschaftliche Behandlung der zu der Zeit entstandenen Werke rekurriert oft trotzdem auf zeitliche Abgrenzungen (z. B. in der Implementierung des Begriffs der neovanguardia: Morethy Couto, Maria de Fátima (2004); Chiarelli (1999); Teles und Müller-Bergh (2000, 27–33)). Da eine erschöpfende Diskussion über den Avantgardebegriff in dieser Arbeit zu weit führen würde, wird aufgrund der diffusen begrifflichen Situation versucht, den Begriff in der vorliegenden Arbeit weitgehend zu vermeiden.

entwickelt, wie z. B. transparente Stellwände aus Glas, an denen die Bilder im MASP (Museu de Arte Moderna São Paulo) aufgehängt wurden, sodass auch die Bildrückseiten zu sehen waren.

Im Herbst 2012 fand im Itaú Cultural in São Paulo eine Retrospektive der brasilianischen Künstlerin Lygia Clark statt, die oft als Pendant zu Oiticica gesehen wird. Auch sie startete ihre Karriere in der konkreten Kunst und entwickelte zunehmend experimentelle und partizipative Ansätze, bis sie schließlich ihre Objekte nur noch für eine eigens entwickelte Kunsttherapie verwendete, anstatt sie auszustellen. Anstelle eines Symbols wie in der Ausstellung in Frankfurt zeigte die Präsentationsweise ihrer Werke bereits eindeutig, welche interaktiv waren und welche nicht. Grundsätzlich waren alle von der Künstlerin als partizipativ entworfenen Arbeiten in der Ausstellung interaktiv. Natürlich handelte es sich bei all diesen Arbeiten um Repliken; Originale, wie beispielsweise die der bekannten *Bichos*-Serie, wurden auf einem erhöhten Sockel neben den berührbaren Repliken gezeigt. Die Institution hatte eigens für die Ausstellung eine Reihe von Kunststudenten eingestellt, die aktiv auf die Besucher zugingen, um sie zur Interaktion zu animieren. Die Studenten stellten einerseits vor, wie die Künstlerin ursprünglich die Beteiligung konzipiert hatte, ließen aber gleichzeitig Raum für eigene kreative Ideen der Besucher. Wie Partizipation im musealen Kontext umgesetzt wird, hängt also bereits davon ab, wie Partizipation im jeweiligen kulturellen Kontext definiert wird. Angesichts der jüngsten Tendenzen, Kunst und ihre Geschichte global zu verstehen und den Fokus auf transkulturelle Aushandlungen, Zirkulation und Netzwerke zu legen, ist ein tieferes Verständnis des jeweiligen kulturellen Kontextes und seiner Setzungen unabdingbar.

Der US-amerikanische Kunsthistoriker Gabriel Pérez-Barreiro argumentiert, Kontext sei vor allem eine „Frage ideologischer Entscheidungen", die allein vom Kunsthistoriker selbst getroffen werden, um den Werken Bedeutung zuzuschreiben (Pérez-Barreiro 2011, 68).[3] Wichtig sei jedoch, sich in der Kontextfrage nicht auf essentialisierende Kate-

---

3 Zitate innerhalb von Sätzen werden aus Gründen der besseren Lesbarkeit in dieser Arbeit stets übersetzt. Zitate, die aus ganzen Sätzen bestehen werden originalsprachlich im Fließtext eingebunden und die deutsche Übersetzung befindet sich

gorien zu verlassen (wie z. B. Geografie, Nationalität, Nähe/Distanz/Grenzen), die nur eurozentrische Perspektiven perpetuieren, sondern den Kontext als eine „Frage des Lesens gesehen durch das Objektiv der Sehnsucht“ zu behandeln (2011, 75).[4] Beruht der zu betrachtende Kontext jedoch vornehmlich auf Entscheidungen des forschenden Subjekts, ist dessen Forschungsperspektive und Position entscheidend für die Ergebnisse des Forschungsprojektes selbst. Dies wurde vom französischen Soziologen Michel Callon (2006) bereits intensiv untersucht. Eine relevante Tatsache dabei ist, dass Ausstellungen und Forschungsarbeiten über Hélio Oiticica und Lygia Clark in Europa und den USA in den 1990er Jahren dazu geführt haben, dass die beiden Künstler einerseits international zu Ikonen der brasilianischen Avantgarde stilisiert wurden[5], andererseits diese Aufmerksamkeit im so genannten Westen erst dazu geführt hat, dass die beiden Künstler auch in Brasilien wieder populär wurden. Dabei muss bedacht werden, dass brasilianische Intellektuelle historisch stark an der Außenwirkung ihrer kulturellen Produktion interessiert waren und sind. Tageszeitungen berichten immer wieder, wie Brasilien oder aus Brasilien stammende Künstler, Schriftsteller etc. im Ausland rezipiert und dargestellt werden. Der brasilianische Kulturtheoretiker Roberto Schwarz beschrieb Brasiliens kulturelle Praxis als konstitutiv inauthentisch, da sich sowohl der linke wie auch der rechte politische Diskurs darin gleichen, dass sie sich ausschließ-

---

in einer Fußnote. Soweit nicht anders gekennzeichnet, stammen alle Übersetzungen von der Autorin.

4 „Context boils down to […] a question of reading seen through the lens of desire.“

5 In den 1990er Jahren wurden den Künstlern erstmals groß angelegte Retrospektiven in Europa und den USA gewidmet (Oiticica: Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, 22.2.–26.04.1992; Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1.10.–6.12.1992; Clark: Fundació Antoni Tapies, Barcelona 22.10.–21.12.1997). Es waren Werke von ihnen auf der *Dokumenta X* (21.6.–28.9.1997) zu sehen. Eine umfangreiche Retrospektive zu Oiticica wurde 2007 in Houston gezeigt (Museum of Fine Arts, 9.12.2006–31.3.2007), eine weitere war 2013 in Lissabon zu sehen (Museu Coleção Berardo, 21.9.2012–6.01.2013), die 2013 nach Deutschland (MMK Frankfurt, 28.9.2013–2.2.2014) kam. Das MoMA New York zeigte im Frühjahr 2014 eine umfangreiche Retrospektive der Arbeiten Lygia Clarks (10.5.–24.8.2014).

lich an Europa orientieren und versuchen, jegliches indigene Element zu eliminieren (Schwarz 1992b, 4). Die „Kultur des Imitierens" beruhe jedoch auf einer historischen Verquickung von ökonomischer Ausbeutung und ideologischer Unterordnung, die sich seit der Kolonialzeit in unterschiedlichen Formen fortgesetzt habe und nun zeige, dass der „externe Einfluss eine politische Dimension [hat], die ungleiche Beziehungen betont" (Schwarz 1992a, 35).

Die Fokussierung auf Lygia Clark und Hélio Oiticica als Ikonen der brasilianischen oder sogar lateinamerikanischen Avantgarde in Europa und den USA hat wiederum dazu geführt, dass jegliche Kunst aus Brasilien ausschließlich über diese beiden Künstler rezipiert wurde (Brett, Rezende und Maciel 2005, 29) und dadurch die Diversität künstlerischer Produktion in Brasilien unterschlagen wurde.

Die jeweilige wissenschaftliche Position trägt also wesentlich zur Herausbildung bestimmter Aufmerksamkeitsökonomien bei. Bezogen auf den thematischen Schwerpunkt dieser Arbeit lässt sich Folgendes feststellen: Die Bewegung des Neokonkretismus wird in Brasilien als Teil der Ära konkreter Kunst betrachtet und meistens im Zusammenhang mit früheren Artikulationen der konkreten Kunst im Land untersucht. Dies ist bereits in umfangreicher Weise geschehen (Amaral 1977b; Cocchiarale und Bella Geiger 1987; Pontual 1978b; Amaral 1998). In Europa und den USA verhält es sich genau anders herum. Im letzten Jahrzehnt ist ein regelrechter Hype um den Neokonkretismus entstanden, der sich in Publikationen und Ausstellungen niederschlägt.[6] Es ist offenbar der Blick von außen auf diese Entwicklungen, der in ihnen den distinguierenden Reiz erkennt. Kontextkenntnis erweist sich daher als Vermittlung zwischen Eigenem und Fremdem und als Sensibilisierung für transkulturelle Aushandlungen, die der Autor einer

6 *Hot Spots* (Rio de Janeiro/Milano/Turin/Los Angeles), 1956–69, Kunsthaus Zürich, 13.2.–3.5.2009. *Time & Place: Rio de Janeiro*, Moderna Museet Stockholm, 19.1.–6.4.2008. *Das Verlangen nach Form: Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*, 3.9.–7.11.2010. *Neoconcrete Experience*, Gallery 32 London, 11.12.2009–30.1.2010. *Playing with form: neoconcrete art from Brazil*, Dickinson Roundell New York, 1.11.–21.12.2011.

wissenschaftlichen Arbeit über Kunst wiederum im Akt des Schreibens auch selbst betreibt.

Zu fragen ist daher nach Übersetzungs- und Umwertungsprozessen, die in der Kunst in Brasilien zwischen 1957 und 1967 stattfanden. Das konkret-konstruktivistische Gedankengut, so die zentrale These, wird in Brasilien zu einer Kippfigur, sodass Setzungen, die in den europäischen Avantgarden als stabil oder gegeben betrachtet wurden, variabel und verschiebbar werden. Aufgrund einer in der europäischen Moderne angelegten Hierarchisierung der Sinne ist die leibliche Erfahrbarkeit der neokonkreten Werke außerdem vom institutionellen Rahmen (*White Cube*) abhängig, in dem sie präsentiert werden.

Der Terminus der Kippfigur stammt ursprünglich aus der Gestalt- und Wahrnehmungspsychologie und wurde Gegenstand philosophischer Untersuchungen zum Sehen bei Wittgenstein (1916). Kippfiguren sind bedeutungsambivalente Bilder oder visuelle Schemata, die sich auf mindestens zwei verschiedene Weisen sehen lassen, wie der Hasen-Enten-Kopf, der von Wittgenstein als Beispiel herangezogen wird. Der Betrachter sieht in dem Bild entweder einen Hasen- oder einen Entenkopf, niemals jedoch beide Figuren gleichzeitig. Das Kippbild lässt Wahrnehmung und Interpretation dabei verschwimmen, denn „wir deuten [die Illustration] also, und *sehen* sie, wie wir sie *deuten*“ (Wittgenstein 1990, 368). Wittgenstein unterscheidet in zwei verschiedene Möglichkeiten des Sehens einer Kippfigur: das „stetige Sehen“ und das „Aufleuchten eines Aspekts“ (ibid.). Im ersten Fall ist sich der Betrachter der verschiedenen Form- und Bedeutungsmöglichkeiten nicht bewusst. Im zweiten Fall ereignet sich ein Moment des Umschlagens von einem ins andere Bild. Entscheidend ist dabei jedoch, dass „die Wahrnehmung in Abhängigkeit von Kontext sowie Erwartungen und Einstellungen des Betrachters, die sich durch unterschiedliche Instruktionen steuern lassen, [variiert]“ (Grüttemeier 1999, 21). Das Kippbild als philosophische Denkfigur ist bereits vielfach auf unterschiedliche Untersuchungsgegenstände übertragen worden, sodass sowohl eine Tätigkeit (Lesen) (Assmann 2012), als auch ein politisch aufgeladener Gegenstand (Kopftuch) (Oestereich 2005) oder ein Konzept (Abstraktion) (Stiegler 2012) als solches bezeichnet werden kann. In Bezug auf

die vorliegende Arbeit soll die Kippfigur auf das konkret-konstruktivistische Gedankengut, also Texte, Kunstwerke und dazugehörige Äußerungen und Vermittlungen, bezogen werden, das – je nach Kontext und Einstellungen des Rezipienten – auf verschiedene Weisen gesehen oder gelesen werden kann, jedoch nicht auf unbegrenzt viele Weisen, da der dazugehörige Text- und Werkkorpus durch seine spezifische Art der Existenz die Interpretationsmöglichkeiten begrenzt. Die Verwendung der Metapher der Kippfigur in dieser Arbeit weist Ähnlichkeiten mit der Idee des „Travelling Concepts“ (Bal 2002) auf. Mieke Bal verwendet die Metapher des Reisens, um zu erläutern, wie Konzepte, also abstrakte Ideen, die auf verschiedene Untersuchungsgegenstände angewandt werden können, in dieser Anwendungspraxis, auch bedingt durch den jeweiligen spezifischen Kontext beispielsweise von Fachkulturen in den Geistes-, Sozial- oder Naturwissenschaften, selbst Bedeutungsverschiebungen unterliegen. Die Metapher der Kippfigur, wie sie in dieser Arbeit verstanden wird, bezeichnet jedoch das Material, das Ausgangspunkt von Interpretationen, Konzepten und neuem Material (Werken, Texten) ist. Die Künstler in Brasilien können die gleichen Texte und die gleichen Werke rezipiert haben wie die konkret-konstruktivistischen Künstler in Europa und dennoch darin etwas völlig Anderes erkennen. Welche Bedingungen zu dieser anderen Lesart geführt haben, soll in dieser Studie herausgearbeitet werden.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich daher in genealogischer Perspektive mit Arbeiten aus Brasilien, wie sie im dritten Raum am MMK Frankfurt ausgestellt waren, und nimmt objektzentrierte Analysen zum Ausgangspunkt. Zentral ist dabei die Bewegung des Neokonkretismus, die in der Zeit zwischen 1959 und 1961 die theoretischen und praktischen Grundlagen für diese Transformation schuf, die sich jedoch innerhalb der größeren Zeitspanne von zehn Jahren zwischen 1957 und 1967 im künstlerischen Schaffen manifestiert. Die „Neo-Periode“, wie der brasilianische Kunsthistoriker Paulo Venancio Filho diese Zeit bezeichnet, ist – insbesondere in Rio de Janeiro – „mit dem Neokonkretismus, Bossa Nova und dem Cinema Novo“ auch deshalb kunsthistorisch und kulturgeschichtlich eine besonders wichtige Zeitspanne, weil sie immer noch einen bedeutenden Einfluss auf die zeitgenössische Kultur

in Brasilien hat – „vielleicht sogar stärker als je zuvor“ (Filho und Gunnarsson 2008, 7). Die zeitliche Eingrenzung der Arbeit ist daher von den Jahren geleitet, in denen dieser Umbruch maßgeblich stattgefunden hat, nicht nur auf ästhetischer, sondern auch auf politischer Ebene. Auf ersterer hat sich eine Transformation der Ideen des Konkret/Konstruktiven von einer puristischen Ausrichtung mit rein rational-mathematischen Prämissen hin zur Integration aller Sinne und des Betrachters als Mit- oder alleiniger Gestalter der Kunstwerke vollzogen. Politisch waren diese Jahre von Umbrüchen und Präsidentenwechseln geprägt, die schließlich in einer Militärdiktatur endeten.

1.1 Theoretisch-methodische Zugänge

Trotz der Relevanz, die das Mitdenken verschiedener kulturell kodierter Kontexte bei der Analyse von (moderner) Kunst hat, argumentieren aktuelle Forschungsansätze, die sich um eine Definition von Kunst als globales Phänomen bemühen, um eben auch den global zirkulierenden Kunstwerken in der heutigen Welt gerecht zu werden, wie etwa Hans Beltings *Bildanthropologie* oder David Summers *Real Spaces* (2003), anthropozentrisch. Sie gehen davon aus, dass „universelle Elemente verkörperter Erfahrung [existieren], die zuallererst die Möglichkeit eröffnen, Kunstwerke verschiedener Kulturen zu verstehen“ (Leeb 2012, 18). Die sehr unterschiedlichen Erfahrungen, die Besucher der oben beschriebenen Ausstellungen in São Paulo und Frankfurt aufgrund der Art und Weise, wie Partizipation ausgelegt wurde, machen konnten, widerspricht dieser These jedoch. Denn obwohl die Ausstellungsbesucher mit den gleichen körperlichen Bedingungen zur Wahrnehmung ausgestattet waren, wurde ihre Erfahrung durch Institutionen vermittelt, die offenbar Erfahrung historisch und kulturell anders konstituieren. Die Kunsthistorikerin Susanne Leeb kritisiert deshalb zurecht an Summers Ansatz, dass „die sozial-historische Bedingtheit von ‚Weltzugängen‘ und die Geschichtlichkeit von Wahrnehmung [darin] keine Berücksichtigung“

finden (Leeb 2012, 18). Wichtiger sei es, „die Spezifität künstlerischer Produktionsformen, die auf komplexen Praktiken, langen Geschichten und regionalen Ausdifferenzierungen beruhen“, in den Fokus zu nehmen (2012, 18). Zu dieser wichtigen Arbeit soll die vorliegende Studie einen Beitrag leisten, indem genaue Werkbeschreibungen als Ausgangspunkt für deren Interpretation dienen.

Dennoch ergibt sich aus dieser Perspektive ein methodologisches Problem, dass durch die Quellenlage zur hier diskutierten Thematik noch verstärkt wird: Wenn Wahrnehmung historisch und kulturell konstituiert ist, dann ist die Objektbeschreibung, die auf die Wahrnehmung der Autorin zurückgeht, ebenfalls konditioniert und nur noch bedingt in der Lage Aussagen über mögliche alternative Weltzugänge, die die hier diskutierten künstlerische Praktiken offerieren, zu treffen. Ein Rückgriff auf historische Quellen, die die Objekte in ihrem ursprünglichen zeitlichen Kontext beschreiben, könnte eine Lösung des Problems bieten, doch sind solche für die neokonkreten Arbeiten praktisch nicht vorhanden. In dieser Arbeit sollen daher die Werkbeschreibungen der Autorin durch die Analyse des kulturtheoretisch-philosophischen Wissenshorizonts der Künstler ergänzt werden, der in den Werken präsent ist. Dabei ist der partizipative Charakter der meisten der hier untersuchen Arbeiten von zentraler Bedeutung.

Der Terminus Partizipation ist bereits in einen breiten Diskurs über interaktive Kunst eingebettet, der das Phänomen überwiegend in den 1960er Jahren verwurzelt sieht.[7] Frank Popper definierte diese neue Art von Kunst als generellen Wandel der Beziehungen zwischen Kunstwerk, Künstler und Betrachter (Popper 1975, 11). Doch hat der deutsche Kunsthistoriker Max Glauner richtig festgestellt, dass sich in der kunsthistorischen Forschung zwei unversöhnliche Lager herausgebildet haben, denen ein jeweils sehr unterschiedliches Verständnis von Partizipation zugrunde liegt: Es gäbe diejenigen Vertreter, die unter Teilnahme

7 Frank Popper (1975). Neuere Studien sind etwa Anna Dezeuze (Hg.) (2010) und Claire Bishop (2012). Das Phänomen der Partizipation wurde auch in Einzelstudien zu spezifischen Künstlern behandelt: Reiss (1999) und Blunck (2003). Nur Boris Groys sieht die Anfänge der partizipativen Kunst bereits in der Romantik (Groys 2008).

im Wesentlichen eine erweiterte Rezeption verstünden[8], und jene, die mit Partizipation vor allem sozial engagierte und häufig auch kollektive Kunst verbinden, in die der Betrachter körperlich involviert sein muss[9] (Glauner 2016, 38). Im ersten Fall sei jedoch „jede Apperzeption eine aktive Rezeption und damit Teilhabe am Kunstwerk oder der Aufführung, ob es sich hier um einen Sonatensatz von Beethoven handelt, oder um eine Klanginstallation von Peter Ablinger“ (2016, 38). Der zweite Ansatz stufe die Kunst als politisches Aktivierungsinstrument herab, das Menschen zu kritischem Handeln anleiten solle, während der ästhetische Anspruch dahinter zurückfalle (ibid.).

Die künstlerischen Arbeiten der Neo-Periode in Rio de Janeiro befinden sich jedoch genau an der Schnittstelle zwischen beiden Lagern. Die dichotome Einteilung von Zugängen zur Partizipation verschleiert auch, dass sich die verschiedenen Arten der Teilnahme oft auseinander heraus entwickelt haben und aufeinander beziehen. Die kulturelle Kodierung von partizipativen Ansätzen wird außerdem in keinem der Lager mitgedacht.

Der von Anna Dezeuze herausgegebene Sammelband *The ‚do-it-yourself-artwork‘. Participation from Fluxus to new media* (2010) ist eine der wenigen Publikationen, die zumindest ansatzweise die Kulturspezifik unterschiedlicher Wege zur Partizipation berücksichtigt. In dem darin enthaltenen Essay von Guy Brett zu den partizipativen Werken der späten 1960er Jahre der Künstler Hélio Oiticicas, Lygia Clarks und David Medallas werden die neokonkreten Werke zwar in einem einleitenden Absatz als „Ausdruck von Transition“ betrachtet, dann wird jedoch nicht weiter auf diese Qualität eingegangen (Brett 2010, 31). Nur Dezeuzes eigene zwei Aufsätze beschäftigen sich direkt mit einigen neokonkreten Objekten und liefern damit einen praxis-spezifischen Zugang zu den Anfängen der Zuschauerbeteiligung in den 1960er Jahren (Dezeuze 2010, 47–68, 209–228). Allerdings geht Dezeuze auch nur auf

8 Hierzu zählen Michael Fried mit seinem paradigmatischen Essay „Art and Objecthood“ von 1967 sowie García Düttmann (2011) und Rebentisch (2013).

9 Hierzu zählen sowohl die aus der kuratorischen Praxis stammenden Konzepte von Borriaud (2002), Obrist (2013), Bishop (2012), Burri et al. (2014) und Stierli und Widrich (2016).

jene neokonkreten Werke ein, die bereits eine haptische Interaktion des Zuschauers voraussetzen. Diejenigen Werke, die den Betrachter nicht physisch mit einbeziehen, werden von ihr nicht berücksichtigt. Sie passen auch nicht in die Konzeption von Partizipation, die dem gesamten Band zugrunde liegt (und die in Glauners Aufteilung eher dem zweiten Lager zuzuschreiben wäre). Die nordamerikanische Kunsthistorikerin Irene Small hat sich in einer ausführlichen Studie den Werken Oiticicas gewidmet, wobei sie sich nicht auf eine Definition von Partizipation einlässt, sondern eine induktive Methode wählt, die sich jeweils aus den Werken selbst ableitet. Dabei versteht sie Kunstwerke in ihrer Materialität als Agenten, als „epistemological device[s] […] as a material, embodied model of emergent knowledge" (Small 2016, 7). Ihre Werkanalysen beruhen jedoch genauso auf Kontextwissen und eigenen Werkbeschreibungen und diese Methode bleibt unreflektiert. Das Paradigma der Partizipation wird außerdem dem der Falte untergeordnet und nimmt daher einen sekundären Stellenwert in der Arbeit ein.

Trotz einer breit gefächerten Literatur, die sich dem Phänomen der Partizipation in der Kunst widmet, fehlt ihr offenbar eine wissenschaftliche Basis, sowohl im genealogischen wie theoretischen Sinn. Guy Brett behauptete Ende der 1990er Jahre, als die partizipative Kunst eine neue Konjunktur erfuhr, dass sie in der kunsthistorischen Forschung dennoch zu wenig beachtet würde (Brett 1998, 216). Bishop übernimmt Bretts Formulierung noch in ihrem 2012 erschienenen Buch über partizipative Kunst (*Artificial Hells*) und Glauner weist in seinem Aufsatz „Partizipation als künstlerische Strategie" von 2016 darauf hin, dass sich daran bisher wenig geändert hat: „[…] eine Ästhetik, geschweige denn eine Theorie der Partizipation" sei „trotz gut gemeinter Ansätze, bis heute nicht geschrieben worden" (Glauner 2016, 35).

Letztlich lassen sich die künstlerischen Praktiken der Neo-Periode in Rio de Janeiro zumindest mit keinem dieser Ansätze hinreichend beschreiben, denn die Art und Weise, wie sie den Betrachter involvieren und die Trias von Werk, Betrachter und Künstler rekonzeptualisieren, ist weder nur als erweiterte Rezeption noch als rein körperliche Beteiligung zu fassen. Vielmehr ist sie leiblich eingeschrieben, wenn Partizipation als Befragen des Verhältnisses von Mensch und Objekt und ihres

In-der-Welt-Seins verstanden wird. Eine Leibperspektive lässt sich zudem aus den künstlerischen Arbeiten und der theoretischen Produktion der beteiligten Künstler selbst ableiten. Ihr Bezug zu wahrnehmungsphänomenologischen Schriften von Susanne K. Langer und Maurice Merleau-Ponty wird nicht zuletzt im neokonkreten Manifest explizit. Außerdem sind Referenzen zu Henri Bergsons Verständnis von Intuition sowie seine Rekonzeptualisierung von Raum und Zeit in den Schriften Hélio Oiticicas und – wenn auch weniger stark – Ferreira Gullars zu finden.

Die „Phänomenologie der Leiblichkeit“ kann sowohl auf eine umfangreiche als auch auf eine in hohem Maße von Diversität geprägte Geschichte zurückblicken[10] (Staudigl 2012, 7). Generell lässt sich jedoch eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen den Termini Körper und Leib feststellen, wobei ersterer als physisches Objekt verstanden wird und letzterer als gelebter, sinnlicher und zu Gefühlen fähiger Körper, der zugleich das Selbst ist. Dennoch präsentiert sich der Körper in der Phänomenologie stets als etwas Doppelseitiges, denn in der Praxis sind physischer Körper und gelebter Leib nicht voneinander zu trennen (Jäger 2014, 53). Diese Sichtweise beruht auf einer doppelten Konzeption des Körpers und unterscheidet zwischen dem „Körper“ als materielle Existenz des Menschen und seinem „Leib“, der „als Wahrnehmungs- und Handlungspotenzial erfahren“ wird und das Medium darstellt, das das Verhältnis des Menschen zur Welt bestimmt (Platz 2006, 10). Der Leib ermöglicht überhaupt erst eine Objektwelt, die ihren Ausgangspunkt in der Wahrnehmung hat und das Resultat einer Reflexion ist. Damit ist jede Art der Erkenntnis, sei sie haptischer, visueller oder gedanklicher Art, ein leiblicher Prozess (Platz 2006, 45–47).

Der Kunsthistoriker Christian Grüny verfasste jüngst eine sehr offene, aber gerade für die Künste besonders geeignete Definition von

---

10 Edmund Husserl entdeckte den Leib als philosophische Kategorie wieder. Er gilt als einer der ersten Philosophen, der eine Unterscheidung zwischen dem physischen Körper und dem sinnlichen Leib vornimmt. Dennoch war das Thema des Leibes für sein Werk nicht bestimmend. Behandelt wurde der Leib auch bei Jean Paul Sartre, Jan Patocka, Emmanuel Lévinas, Paul Ricoeur, Michel Henry, Bernhard Waldenfels, Helmut Plessner, Ernst Cassirer, Jean-Luc Marion und Marc Richir. Die jüngste und sehr ausgiebige Beschäftigung mit dem Leib stellt die „Neue Phänomenologie“ von Hermann Schmitz dar.

Leiblichkeit: „[Sie] ist weder ein zweiter Körper noch ein Komplex von Gefühlen, sondern eine bestimmte Betrachtungsweise des körperlichen Wesens Mensch, die von seiner elementaren Bezogenheit auf die Welt ausgeht, in der zwischen ‚Körperlichem' und ‚Geistigem' keine scharfe Grenze gezogen werden kann" (Grüny 2015, 8).

Dabei plädiert Grüny für die ausschließliche Verwendung des Begriffs Leiblichkeit, da eine Rede vom Leib „auf unglückliche Weise das Erbe des Leib-Seele-Problems" übernehme (ibid.). Seine weitgefasste Definition von Leiblichkeit schließt zudem an das Verständnis von Maurice Merleau-Ponty (sowie Husserls)[11] an.

Merleau-Pontys Theorie der Wahrnehmung erwies sich als anschlussfähig für die gelebte Erfahrung der Künstler, Dichter und Theoretiker im Rio de Janeiro der späten 1950er Jahre, denn „als Kritiker des traditionellen Wissenschafts- und Philosophieverständnisses wendete er sich den Lebensfragen des Menschen im Umfeld seiner Lebenswirklichkeit zu, um ‚vor Ort' die Beziehung von Körper und Selbst, Subjekt und Objekt neu in Frage zu stellen und mithin ein neues Theorie-Praxis-Verhältnis einzuleiten" (Mörth 1997, 76). Die künstlerischen Praktiken und theoretischen Überlegungen in der Neo-Periode fanden in Merleau-Ponty eine philosophisch-wissenschaftliche Begründung ihrer Ablehnung der Konzeption des Menschen als Maschine oder Apparat und der damit einhergehenden Herabstufung der sinnlichen Wahrnehmung, die etwa dem Max Billschen und damit auch dem frühen in der Gruppe *Ruptura* in São Paulo vorherrschenden Verständnisses des Konstruktiven/Konkreten inhärent war.

Maurice Merleau-Ponty war einer der ersten Philosophen, der sich extensiv und umfassend während seiner gesamten Schaffensphase mit dem Begriff des Leibes auseinandersetzte. Er geht von einer „ursprünglichen Wahrnehmung" aus, die „vorobjektive und vorbewusste Erfahrung" ist und auf einem „bestimmten Wahrnehmungsfeld auf einem Untergrunde von Welt" stattfindet, in dem „weder Subjekt noch Objekt gesetzt" sind (Merleau-Ponty 1966, 282). Mensch und Welt bilden bei

11 Husserl gilt als Begründer der Phänomenologie des Leibes, bleibt jedoch in seinen Ausführungen der cartesianischen Trennung von Geist und Körper verhaftet.

ihm eine Einheit, in der Leib und sinnliche Wahrnehmung zur Vorbedingung jeglicher Erkenntnis wird.

Diese Konzeption leiblicher Erfahrung weist gewisse Verbindungen zu Henri Bergsons Verständnis von Intuition auf, das von einigen der in dieser Arbeit untersuchten Künstler explizit oder implizit erwähnt wird. Bergson definiert Intuition auf der Grundlage der Distinktion zwischen zwei verschiedenen Arten des Wissens. Der Intellekt generiere „relatives Wissen" und erfasse die Dinge „von außen" her, indem *a priori* Konzepte auf ein bestimmtes Objekt angewandt würden, sodass lediglich ein relationales Verständnis der Realität entstehen könne. Das „absolute Wissen" sei dagegen ein Verstehen „von innen" her, das auf Intuition beruhe und die Zeitlichkeit der gelebten Erfahrung mit einbeziehe.[12] (Scott 2013, 320) Die Besonderheit der Intuition ist, dass sie keine Rückschlüsse aus allgemeinen Tendenzen oder Theorien zieht, sondern in jedem Moment und für jedes Studienobjekt die Perspektive jeweils neu konstituiert wird, ihr also eine flexible Offenheit innewohnt. Insbesondere die Zeitlichkeit gelebter Erfahrung wird zunehmend zum zentralen Gegenstand in den Werken der Neo-Periode der in dieser Arbeit diskutierten Künstler aus Rio de Janeiro. Gelebte Erfahrung wird als ästhetisch, aber auch als existentiell verstanden – in dem Sinne, dass sie eine „lebensweltliche Bedeutsamkeit" für den Erlebenden hat, zeitlich ist (Deines, Liptow und Seel 2013, 15/16) und damit immer auch leiblich eingeschrieben. Auch die Philosophin Susanne K. Langer, die von den brasilianischen Künstlern jener Zeit rezipiert wurde, weist der gelebten Erfahrung eine zentrale Rolle im künstlerischen Schaffensprozess zu. Der „Gehalt künstlerischen Ausdrucks" sei „das mit Worten nicht sagbare, und […] nicht ausdrückbare

12 Im Zuge des Poststrukturalismus ist Bergsons Verständnis von Intuition zunehmend in die Kritik und dann fast in Vergessenheit geraten, da sie als mystifizierend und unwissenschaftlich abgewertet wurde (Gillies 2013, 12). Die Philosophin Mary Ann Gillies behauptet jedoch, dass die als „absolutes Wissen" konzipierte Intuition durch die Verbindung zweier theoretischer Kategorien (Differenz und Multiplizität) durchaus eine sehr präzise Methode liefere (ibid.). Beide Begriffe zielen darauf ab, eine stets flexible Perspektive zu entwickeln, die sich jeweils neu konstituiert, je nach Reflexionsgegenstand, Ort, Zeit und weiteren Zuständen. Diese Konzeption steht der Theorie- und Methoden-geleiteten wissenschaftlichen Betrachtung dann nur noch bedingt entgegen, da sie stark empirisch geprägt ist.

Prinzip der lebendigen Erfahrung, die innere Bewegungsform des empfindenden, seines Lebens bewußten Daseins" (Langer 1965, 252).

Die phänomenologische Bestimmung des Leibes ist oftmals der Kritik ausgesetzt, den „*vor*kulturellen Leib" zu thematisieren und seine soziokulturelle Verfasstheit außen vor zu lassen (Staudigl 2012, 13). Doch gerade Merleau-Pontys Überlegungen widersetzen sich dieser Annahme. Seinen Gedanken folgend gilt es, den Leib nicht als „konstituierendes Subjekt", sondern als „instituiertes und instituierendes Subjekt" zu begreifen (ibid). Staudigl weist darauf hin, dass „unsere leibhaftigen Vermögen […] immer schon *im Horizont einer kulturell überdeterminierten Leibkörperlichkeit* vorgegeben [sind]" (Staudigl 2012, 11) „Die Inkorporation des (kulturellen, sozialen etc.) Habitus", sei daher „impliziter Bestandteil der Genese konkreter Selbstheit" (2012, 14). Auch in der von Hermann Schmitz begründeten „Neuen Phänomenologie", die eine rezente Weiterentwicklung der philosophischen Beschäftigung mit der Kategorie Leib bietet, kommt ihr eine essentielle Rolle für die Kultursysteme (Kunst, Recht, Moral, Religion, Politik) zu (Andermann 2012, 130).

Die Künstler der Neo-Periode in Rio de Janeiro beschäftigten sich mit Fragen der leiblichen Bezogenheit von architektonischen und räumlich-ästhetischen Strukturen und haptisch-leiblicher Aneignung ästhetischer Objekte. Dieser Art das Verhältnis von Mensch, (ästhetischem) Objekt und ihr In-der-Welt-Sein zu befragen, ist bereits ein bestimmtes Verständnis des Leibes als kulturell eingebundenes Subjekt zu seiner Umwelt und zu der Art und Weise, wie dieses Subjekt seine Umwelt erfasst, inhärent. Es wird (zwar nicht auf kultureller jedoch) zumindest auf philosphischer von den Künstlern selbst reflektiert, und ist zudem in der posthumen, zeitgenössischen und vor allem inter- und transkulturellen Aneignung der künstlerischen Arbeiten essentiell. Deshalb soll diese theoretisch-philosophische Perspektive die vorliegende Arbeit leiten.

Leiblichkeit, verstanden als vermittelnde Entität zwischen Objekt, Subjekt und Welt, verlangt für die in dieser Arbeit diskutierten Werke jedoch nach weiteren Untersuchungskategorien, die die jeweils andere Seite der Vermittlung in den Blick nehmen. Wie sind Raum (und Zeit), Material und Geist konstituiert, wenn sie leiblich erfahren werden, und welche Bedeutung haben diese Kategorien für die hier untersuchten

Arbeiten? Diese Fragen werden gleichsam den Subtext der vorliegenden Arbeit bilden und dienen daher der Strukturierung: Sie teilen diese Studie in drei Abschnitte. Im ersten, das Kapitel 2 umfasst, wird die geistig-ideengeschichtliche Entwicklung der konkret-konstruktivistischen Kunst untersucht. Im zweiten, das Kapitel 3 und 4 einschließt, steht der Raum als Bezugskategorie der Arbeiten im Zentrum. Im dritten Abschnitt, in Kapitel 5 und 6, wird es schließlich um die Verbindung materieller, geistiger und räumlicher Elemente gehen, wobei Sprache als Ausdrucksmittel von Poesie dabei eine zentrale Bedeutung zukommt. Susanne K. Langer zufolge zeigt sich in der Sprache die spezielle Neigung des Menschen zur Symbolisierung, da der Mensch stets in Vorstellungen denke, also in Symbolen, die sich auf die Realität beziehen (Langer 1965). „In gewissem Sinne ist Sprache Vorstellung und die Vorstellung der Rahmen der Wahrnehmung“ (1965, 129). Wie der Symbolcharakter der Sprache mit dem Material von Objekten das komplizierte Verhältnis von Geist und Materie verhandelt, erweist sich als zentral für die künstlerischen Arbeiten, die im dritten Abschnitt diskutiert werden.

1.2 Forschungsstand

Im Zuge der kunsthistorischen Aufarbeitung nicht-westlicher Modernen in Europa und den USA in den letzten Jahrzehnten ist geometrische Abstraktion aus Lateinamerika stark in den Fokus sowohl von Kunstsammlern als auch von Wissenschaftlern und Museen gelangt. Das *Museum of Fine Arts Houston* erwarb beispielsweise 2007 die Aldolpho Leirner Sammlung brasilianischer konstruktivistischer Kunst, die derzeit Umfangreichste ihrer Art. Außerdem wurden viele Publikationen von der Stiftung Fundación Cisneros gefördert bzw. beziehen sich auf Ausstellungen der Patricia Phelps de Cisneros Sammlung (Bois et al. 2001; Pérez-Barreiro 2007, 2013; O’Hare et al. 2010). Diese Tendenz ist jedoch erst seit der Jahrtausendwende zu verzeichnen. Vorher war interessanterweise gerade die Ähnlichkeit der geometrischen Abstraktion aus jener

Weltregion mit ihren europäischen Pendants ein Hindernis für die internationale Rezeption, wie Garbiel Pérez-Barreiro feststellt:

> [Latin America] has often been considered too ‚backward' to participate fully in anything other than folkloric or magical realist art. Up until the 1990s Latin American abstraction was generally dismissed from international discussion of Latin American art for being too cosmopolitan, too internationalist, and therefore not ‚Latin American' enough (whatever that may mean).[13] (Pérez-Barreiro 2011, 69)

Auch der brasilianische Kunstkritiker Frederico Morais kritisiert, dass Kunst, die auf wissenschaftlichen Erkenntnissen, Technologie bzw. technologischem Wissen, Rationalität und Logik basiert, stets als ein Privileg des Westens verstanden worden sei (Morais 1990, 21). Dies schließe abstrakte, konstruktivistische, analytische und konzeptuelle Tendenzen mit ein (ibid.).

Dieses Ausschlussprinzip erscheint insofern paradox, als dass gerade der geometrischen Abstraktion der Anspruch, eine universelle Formsprache zu entwickeln, inhärent ist. Es erweist sich jedoch als symptomatisch für das komplizierte Verhältnis von Universalitäts- und Hegemonieansprüchen der europäisch-nordamerikanisch geprägten ästhetischen Moderne[14]. Vor diesem Hintergrund erscheint die vollständige

---

13 Die geopolitische bzw. -historische Verortung von Kunst, wie sie durch die Verwendung des Begriffs Lateinamerika vorgenommen wird, ist nicht ganz unproblematisch. Der Begriff Lateinamerika ist nicht nur unscharf definiert, sondern auch an eine bestimmte Erwartungshaltung geknüpft, die auf kulturelle Klischees und Stereotypen abzielt. Der Kurator Gerardo Mosquera beschreibt diese Situation in einem Aufsatz, der passenderweise „Against Latin American Art" heißt. „The very idea of Latin America and Iberoamerica has always been problematic. Is the English-speaking Caribbean included? Mexican-Americans? Does it extend to the indigenous people that in some cases do not speak any European language?" (2010, 2). „The danger [also] lies in coining a postmodern cliché of Latin America as a kingdom of complete heterogeneity. It consists of the prejudicial consideration of Latin American art as derivative of the West, without keeping in mind its intricate participation in the West" (2010, 1).

14 Dieses Verhältnis hier historisch und theoretisch detailliert darzulegen, sprengt den Rahmen dieser Arbeit. Einen historischen Überblick über die Entstehung und Entwicklung der europäischen Moderne ist nachzulesen bei Vietta und Kemper (1998). Eine aktuelle Definition liefern Kiefer (2011) und Holert (2016).

Abwesenheit einer Diskussion der Greenbergschen Thesen in Brasilien in den 1950er und 1960er Jahren als eine bewusste Entscheidung gegen das von ihm verbreitete Dogma der „bewusste[n] Abkoppelung" moderner Kunst „von jeglichem ideologischen oder kulturellen Kontext" (Schechter 2001, 262), denn die lateinamerikanischen Künstler erfuhren gerade in Bezug auf den sogenannten Westen das genaue Gegenteil.

Der deutsche Kunsthistoriker Jens Baumgarten stellt fest, dass sogar in aktuellen Diskussionen eine „westliche Kunstgeschichte" noch Schwierigkeiten mit „brasilianischer" oder „lateinamerikanischer" Kunst habe, welche „im Verhältnis zur asiatischen oder afrikanischen Kunst nicht ‚anders' genug [erscheine]" (Baumgarten 2012, 102). Tatsächlich könnte nicht einmal ein Experte unterscheiden, welche Bilder von welchem Kontinent stammen, würde man konstruktivistische Werke europäischer Künstler mit jenen aus Lateinamerika gemeinsam zeigen, ohne sie mit Daten und Namen zu versehen (Pérez-Barreiro 2011, 69). Doch auch in der neuerlichen Aneignung „nicht-westlicher" Kunst im Zuge der Rekonzeptualisierung der künstlerischen Moderne als globales Phänomen, bleibt die Rhetorik implizit oft veralteten Vorstellungen von dieser oder diesen Moderne(n) verhaftet.[15]

Wie bereits erwähnt wurde, ist in den letzten Jahren insbesondere der brasilianischen Bewegung des Neokonkretismus international verstärkt

Zur neueren Verquickung zwischen ästhetischer und gesellschaftlicher Moderne vgl. Reckwitz (2012).

15 Die Kuratorin des Museums für Moderne Kunst in Houston, Mari Carmen Ramírez behauptete, die 2007 akquirierte Adolpho Leirner Sammlung brasilianischer geometrisch-abstrakter Kunst stelle ein „zentrales Kapitel" in der „Repräsentation der globalen Geschichte moderner Kunst" (Tuzik 2007) dar. Derartige Aussagen suggerieren, dass die europäisch-nordamerikanische künstlerische Moderne noch immer als Ausgangspunkt betrachtet wird, zu dem ähnliche künstlerische Praktiken aus anderen Weltregionen additiv hinzugefügt werden können. Der Kauf der Adolpho Leirner Sammlung kann außerdem als Teil einer neoimperialistischen Strategie gesehen werden, mit der systematisch Kunst aus Lateinamerika in großem Umfang angekauft wird und auf diese Weise in den jeweiligen Ländern bzw. Regionen die Kunst nicht mehr zu sehen ist. Beachtet man die ökonomischen Möglichkeiten der jeweiligen Institutionen, sind jene in den lateinamerikanischen Ländern definitiv im Nachteil.

Aufmerksamkeit geschenkt worden. Der britische Kunsthistoriker Michael Asbury behauptet, dass der Neokonkretismus zum „zentralen Bezugspunkt innerhalb der aktuellen Ökonomie der Legitimierung zeitgenössischer brasilianischer Kunst“ lanciert sei und einen „quasi mythischen Status“ als „Marker“ für deren „nationalen Ursprung erlangt“ habe (Asbury 2005, 174)[16]. Gleichzeitig bleibe die Bewegung jedoch „kontextuell unscharf“, was darauf zurückzuführen sei, dass „nur vage und häufig inkorrekte Informationen zu der Bewegung“ im Umlauf seien (Asbury 2005, 174). Ohne transkulturelle Verschiebungsprozesse in der internationalen Rezeption mitzudenken, wird in Publikationen in den USA und Europa vor allem versucht, die Bewegung im Kontext einer national-/bzw. regionalspezifischen „eigenen“ Moderne zu verstehen (Alvarez 2012, 13/14; Kudielka 2010). Des Weiteren ist ein Fokus auf die theoretischen Texte (v. a. das Neokonkrete Manifest, Theorie des Nicht-Objekts) des Neokonkretismus zu erkennen, die häufig als Interpretationsgrundlagen dienen, ohne jedoch die Diskrepanz dieser Texte zu den Werken zu thematisieren (Alvarez 2012; Martins 2013). Insbesondere in den USA wurde der Neokonkretismus in den letzten Jahren meist in regionaler Perspektive untersucht und in einen Zusammenhang mit abstrakt-konstruktivistischer Kunst aus Argentinien, Uruguay und Venezuela gestellt (Ramírez und Olea 2004, 2006; Suárez 2011). Auch in Lateinamerika ist eine solche regionalisierende Tendenz zu erkennen, wie zahlreiche Essays von der argentinischen Kunsthistorikerin María Amalia García belegen (García 2014, 2009a, 2011). An den Kunstwerken selbst orientierte monographische Arbeiten zum Neokonkretismus sind jedoch bisher kaum vorhanden (Alvarez 2012).

Wie bereits oben erwähnt, hat die Bewegung in der brasilianischen Forschungsliteratur erstaunlicherweise bisher relativ wenig Beachtung

---

16 „Neoconcretism is one of the key references within the current economy of legitimation of Brazilian contemporary art, and has gained international notoriety while remaining contextually obscure. Its notoriety arises from the fact that it has acquired a quasi mythical status: that of signaling the national origin of contemporary Brazilian art.“ Dies wird besonders in der Ausstellung der Akademie der Künste in Berlin 2010 deutlich, die zeitgenössische Kunst aus Brasilien gemeinsam mit Neokonkreten Werken zeigte.

gefunden. Bis auf einen längeren Aufsatz des Kunsthistorikers Ronaldo Brito, der seit 1975 immer wieder neu aufgelegt wurde, existieren keine Einzelstudien, die sich explizit mit dem Neokonkretismus beschäftigen. In der Regel wird die Bewegung als Unterkapitel der Geschichte der Konkreten Kunst in Brasilien beschrieben, darin jedoch als brasilianischer bzw. lokaler Beitrag (Pontual 1977, 322; Osorio 2010; Brito 2010, 33) oder als „Höhepunkt und Bruch“ mit der Kunstrichtung gewertet (Brito 1999).

Diesen Darstellungen ist eine Telos-Orientierung inhärent, denn sie inszenieren die Bewegung als chronologischen Höhepunkt der konstruktiven Kunst, die in Europa ihren Ursprung habe. Sie übernehmen auf diese Weise eine veraltete, hegemoniale Vorstellung von einer sich in Lateinamerika „verspätet“ entwickelnden Moderne. Die Autoren schreiben zwar gegen diese Abwertung als verspätet an, verharren jedoch im gleichen Denkmuster und drehen es lediglich um: Die Bewegung wurde auch als strategisches Moment in der brasilianischen Kunstentwicklung bezeichnet, um größere Autonomie gegenüber dominanten Kulturmodellen (etwa den auf Konsum ausgerichteten USA) zu behaupten (Brito 2010, 33).

Gleichzeitig sind klare Tendenzen zu erkennen, den Neokonkretismus im lokalen Kontext zu betrachten. Allerdings ist diesen Ansätzen das Exklusionsparadigma inhärent, das für viele Jahrzehnte dafür gesorgt hat, dass geometrisch-abstrakte Kunst aus Lateinamerika für die euro-nordamerikanisch dominierte globale Kunstwelt nicht „anders“ genug war.[17] Der Kunsthistoriker Luis Camilo Osorio schreibt den Neokonkretismus in Rio de Janeiros „Geographie der Hügel und Strände“ ein, „wo sich die historische (und nicht gerechtfertigte) soziale Ungerechtigkeit, formale Strenge und populäre Energie mischten“ (Osorio 2010, 22). Auch die „Vorteile der Rückständigkeit“ wurden hervorgehoben, wenn etwa das „niedrige Niveau der Institutionalisierung des gesellschaftlichen Lebens“ für den Fokus der neokonkreten Kunst auf Erfahrung statt auf Formvollendung verantwortlich gemacht wird (Naves 2010, 45).

17 Eine Ausnahme bildet die Anthologie *Arte e vida social. Pesquisas recentes no Brasil e na França* (2016) von Allain Quemin und Glâucia Villas Bôas.

Solche Aussagen perpetuieren nicht nur eine koloniale Sichtweise auf die Kunst des Landes, indem sie die Kunstpraxis mit Identitätspolitiken verbinden, sondern sie lassen außerdem eine gefährliche Schlussfolgerung zu: In dem Moment, in dem konstruktivistische Kunst in Brasilien auf den Schaffensprozess und auf Erfahrung fokussiert wie der Neokonkretismus, wird sie gewissermaßen „brasilianisiert". Vor dem Hintergrund, dass sich in Europa und den USA ein Bewertungssystem der Sinne etabliert hat, das „Sehen und Hören als primäre Sinne zur Produktion von rationalem Wissen" ansieht und „Geruchs-, Geschmacks- und Tastsinn als niedere und irrationale Sinne" herabstuft (Edwards, Gosden und Phillips 2006, 7), wird auf diese Weise für brasilianische Kunst ein Status als die Kunst der „Anderen" affirmiert. Diese Differenzmarkierungen werden auch in Europa und den USA heute noch fortgeschrieben. Das zeigt beispielsweise der Essay von Paulo Vencancio Filho im Katalog zu einer Ausstellung moderner Kunst aus Rio de Janeiro in Stockholm, in dem ausführlich die Stadtphysiognomie beschrieben wird, die vor allem durch ihre Naturräume besticht (Strände, Hügel, tropische Vegetation) (Filho und Gunnarsson 2008, 12–14).

Ein Paradigmenwechsel in der kunsthistorischen Forschung – vor allem jener, die in Europa und in den USA betrieben wird – hat tatsächlich erst seit der Jahrtausendwende begonnen, breiten Konsens zu finden. Seitdem versuchen neuere Forschungsansätze, die Kunstgeschichte aus ihrer eurozentrischen Perspektive zu befreien und methodisch und theoretisch für die Untersuchung von nicht-europäischer Kunst zu rekonzeptualisieren.[18] Allerdings zielen die meisten der in diesem Zusammenhang entstandenen Publikationen darauf ab, die Kunstgeschichte zu globalisieren, das heißt, nicht-europäische Kunst wird als Teil eines globalen Ausdrucks verstanden. Zudem sind diese Ansätze häufig wenig

18 Zu den wichtigsten Publikationen auf diesem Gebiet zählen: Casid und D'Souza (2014), Kaufmann (2015), Belting (2001), Belting und Buddensieg (2009), Zijlmans und van Damme (2008), Elkins (2007), Elkins, Valiavicharska und Kim (2010), Harris (2001), Below und Bismarck (2005), Summers (2003). Erste Bestrebungen zur Konzeption von Weltkunst gab es schon vor dem ersten Weltkrieg. Diese waren jedoch über den *postcolonial turn* in Vergessenheit geraten und sind erst jüngst wieder rehabilitiert worden (Vasold 2013).

historisiert und beschäftigen sich vornehmlich mit zeitgenössischer Kunst[19] oder stellen bestimmte Strömungen der Kunstgeschichte in eine globale Perspektive[20]. Einige Werke zielen auf eine Revision des Kanons der Moderne ab, wobei die Darstellungen nicht-westlicher künstlerischer Praktiken teilweise auf Ikonen reduziert bzw. stark lückenhaft bleiben[21]. Eine wachsende Zahl vergleichender Studien bezieht inzwischen fast selbstverständlich auch Künstler aus anderen Weltregionen als Europa und Nordamerika mit ein. Dieser grundsätzlich begrüßenswerten Entwicklung mangelt es dennoch bisher an Beiträgen, die spezifische künstlerische Positionen anderer Weltregionen extensiv und kontextsensibel behandeln und so für ein internationales Publikum überhaupt erst zugänglich machen[22].

Kontextkritische Ansätze werden etwa von der Kunsthistorikerin Monica Juneja geliefert, die vorschlägt, das gesamte Fach Kunstgeschichte transkulturell[23] auszurichten und von seinen Grundfesten her

---

19 Hicks (2014), Bydler (2004), Werner (2005), Belting, Buddensieg und Weibel (2013).

20 Morgan und Frigeri (2015), Weibel und Altay (2015), Farver et al. (1999).

21 Iskin (2017), O'Brien (2013), Wollaeger und Eatough (2013), Doyle und Winkiel (2005).

22 Dieser Mangel kann auch nicht allein durch die massenhafte Übersetzung originalsprachlicher Dokumente korrigiert werden; eine Entwicklung, die zurzeit im englischsprachigen Raum stattfindet (Ferreira und Herkenhoff (2015); Ramírez, Ybarra-Fausto und Olea (2012)). Wenn übersetzte historische Dokumente zur wissenschaftlichen Untersuchung verwendet werden, besteht immer ein Risiko, dass sprachlich eingefasste kulturelle Codes der Originaldokumente übersehen werden. Es ist dadurch die paradoxe Situation entstanden, dass es leichter ist, an vor allem englischsprachige Übersetzungen zu gelangen, als an originalsprachliche (portuguiesische und spanische) Texte.

23 Eine Problematik, die den Ansätzen mit einem Fokus auf Kultur innewohnt, ist die überaus schwierige Bestimmbarkeit des Kulturbegriffs selbst, bevor ihm das Präfix trans hinzugesetzt wird. Bei Juneja heißt es schlicht, „Kulturen [befinden sich] durch Beziehungsprozesse in einem stetigen Prozess des Wandels und [müssen] entsprechend erschlossen werden" (Juneja 2012, 9). Das würde jedoch bedeuten, dass Kulturen per se schon immer transkulturell waren und sind, das Präfix also gar nicht benötigten. Angesichts der Vielfalt an theoretischen Dimensionen, die der Kulturbegriff historisch akkumuliert hat (die Ethnologin Johanna Riegler identifiziert allein neun), erscheint seine Bestimmbarkeit nach dem so genannten

neu zu perspektivieren. Dabei gelte es, „für jeden Bereich und jeden Zeitraum, nach weiträumigen Beziehungen zwischen Kulturen zu fragen und sie an das Lokale zurückzubinden“ (Juneja 2012, 7). Dieses – wie sie selbst zugibt – „ehrgeizige Vorhaben“ (2012, 11) ziele darauf ab, „die vielfältigen Prozesse der Aneignung, Abgrenzung, Rekonfigurierung und Übersetzung in neuen Zusammenhängen herauszuarbeiten, um nach der konstitutiven Rückwirkung dieser Prozesse auf alle daran beteiligten Agenten und visuellen Systeme zu befragen“ (2012, 7). Dieses ehrenhafte Anliegen setzt jedoch eine Verabschiedung von traditionellen kunsthistorischen Methoden der Beschreibung und Komparation voraus und eine Hinwendung zur Untersuchung von Beziehungen, Verbindungen und Zirkulationen. Dem ist zwar grundsätzlich nichts entgegenzusetzen, doch können solche Untersuchungen eine Werkanalyse nicht ersetzen, sondern höchstens, dies aber sehr sinnvoll, ergänzen. Ähnlich funktioniert der Vorschlag von Gabriel Pérez-Barreiro, der behauptet, Kunstwerke besäßen eine jeweils eigene „kulturelle Geografie“, die aus einem komplizierten Netzwerk aus Einflüssen und Debatten bestehe (Pérez-Barreiro 2011, 68). Er sieht die Kunsthistoriker daher dazu verpflichtet, „die Voraussetzungen und Mechanismen, durch welche Bilder Interpretationen generieren“, zu untersuchen. Ein Vergleich mit der Literaturwissenschaft zeigt, dass dies nicht nur notwendig und möglich ist, sondern bereits seit langem etablierte Praxis. Dort entscheidet die zuvor eingenommene methodisch-theoretische Perspektive über die Ergebnisse der Interpretation. Ein Text gilt als ein so offenes Gewebe, dass sogar nur eine methodisch-theoretische Engführung der Perspektive überhaupt zu einer Interpretation führen kann. Mit Kunstwerken verhält es sich letztlich ganz ähnlich. Die von Juneja

---

Cultural Turn nur noch diffuser. Zwar wird Kultur seitdem zur zentralen interdisziplinären Forschungsperspektive in den Geistes- und Sozialwissenschaften erhoben, aber sie wird darin vor allem in ihrer Prozesshaftigkeit interessant. Für die vorliegende Arbeit muss es also genügen, Kultur als nicht fixierbar und als orts- und zeitabhängige Aushandlung von Interessen, Überzeugungen, Identitäten, Strukturen, Objekten und Ideen zu verstehen. Setzt man dem Begriff nun wieder das Präfix „trans“ hinzu, ist damit das Überschneiden, Überlappen und ineinander Verwobensein verschiedener zu gegebenen Zeitpunkten an bestimmten Orten als Kultur fixierte Konglomerate jener Aushandlungsprozesse gemeint.

und Pérez-Barreiro vorgeschlagene Einbeziehung aller Verbindungen, Verweise und Einflüsse wäre viel zu umfangreich für eine einzelne Forschungsarbeit und muss daher in Einzelstudien mit unterschiedlichen Schwerpunkten vorgenommen werden, die damit einen Beitrag zur gesamt-fachlichen Umwertung der Kunstgeschichte leisten können. Die vorliegende Arbeit soll daher objektzentrierte Analysen liefern, die durch eine Einbettung in eine differenzsensible Perspektive transkulturellen Aushandlungsprozessen Rechnung trägt, die in den national und/oder regional verorteten Studien bisher nicht hinreichend berücksichtigt wurden. Zu diesen Aushandlungsprozessen gehört zum Beispiel die in dieser Arbeit vorgenommene Fokussierung auf die Kategorie der Leiblichkeit, die auf der Beschäftigung der neokonkreten Künstler mit *europäischen* wahrnehmungstheoretischen Schriften (ergo ihrer Vermittlung) beruht, sowie die Rezeption der Werke durch die Autorin und das von ihr gewählte Vokabular zu ihrer Beschreibung.

Obwohl über die Künstler Lygia Clark und Hélio Oiticica bereits viel geschrieben wurde und gerade in jüngster Zeit Ausstellungskataloge mit fundierten Objektstudien[24] und Monographien[25] entstanden sind, werden auch sie in dieser Arbeit eine zentrale Rolle spielen. Ihre Werke werden jedoch nicht vor dem Hintergrund ihrer Einzelkünstler-Persönlichkeiten betrachtet, sondern im Zusammenhang mit den Gruppenaktivitäten im Neokonkretismus, sodass auch die Wichtigkeit der anderen beteiligten Künstler neben diesen beiden Ikonen herausgearbeitet wird.

1.3 Struktur

Die Arbeit ist grundsätzlich genealogisch aufgebaut und die Kapitel sind thematisch geordnet, weshalb es zwar eine gewisse chronologische

24 Butler et al. (2014); Gaensheimer, Gorschlüter und Hinderer (2013); Zelevansky (2016).

25 Small (2016); Coelho (2010); Hinderer und Buchmann (2013).

Tendenz gibt, diese aber innerhalb des untersuchten Zeitraums immer wieder gebrochen wird.

In Kapitel 2 geht es zunächst um die Darstellung der historischen Konstellationen in Brasilien, die zu dem Verständnis des Konstruktiven/Konkreten führten, das in der Zeit der Neo-Periode in Rio de Janeiro vorherrschend war. Dazu hinterfragt das Kapitel das bisher gängige Narrativ zur Entfaltung der geometrischen Abstraktion in Brasilien. Die Positionierung des Schweizer Künstlers Max Bill als Auslöser für und „Vater" der geometrischen Abstraktion in Brasilien wird auf den Prüfstand gestellt und der Konstituierung des konkret-konstruktivistischen Gedankenguts in Brasilien durch den Kunstkritiker Mário Pedrosa gegenübergestellt. Pedrosa hatte auf der Grundlage seiner vielfältigen internationalen Erfahrungen eine eigene Kunsttheorie zur geometrischen Abstraktion und zur konkreten Kunst entwickelt, die auch weiterreichende Implikationen für die Kulturpolitik Brasiliens hatte.

Außerdem wird die Verbindung der frühen konkret-konstruktivistisch arbeitenden Künstler mit *Outsider Art* von Psychiatriepatienten und Kindern herausgearbeitet. Dabei zeigt ein Blick auf die Verflechtungen von Kunstinstitutionen und konkret-konstruktivistischen Avantgarden im Land, dass sich das Verhältnis der Künstler und der Institutionen in Brasilien anders gestaltet als in Europa.

Die Kapitel 3 bis 6 bilden den Hauptteil der Arbeit und liefern spezifische Werkanalysen, die nach unterschiedlichen Themen geordnet sind.

Kapitel 3 fragt nach der Umwertung von Raum- und Zeit-Konzepten sowie deren Verflechtung in Arbeiten von Hélio Oiticica, Lygia Clark und Lygia Pape. Zunächst wird das Formverständnis von Clark und Oiticica erläutert, das die Grundlage für ein gewandeltes Verständnis der Raum-Zeit-Beziehungen darstellt, und herausgearbeitet, wie dieses Verständnis auf den Leib zurückwirkt. In der Werkanalyse werden Vergleichsbeispiele der russischen Konstruktivisten herangezogen, auf die sich die brasilianischen Künstler direkt oder indirekt beziehen.

Kapitel 4 untersucht neokonkrete Werke, die einen abstrakten oder sogar utopischen Architektur-Bezug aufweisen. Das Kapitel fragt danach, wie sich das Verständnis des Konkret-Konstruktivistischen bei

Hélio Oiticica und Lygia Clark in den Werken wandelt, die Architektur, verstanden als abstrakte, räumlich-affektive Struktur auf die leibliche Präsenz des Menschen beziehen. Die Aushandlung von Werkstruktur und seiner poetischen Bedeutung, von materieller Existenz und emotionaler Responsivität stehen im Zentrum der Analyse.

Kapitel 5 beschäftigt sich mit denjenigen Werken der Neo-Periode, die manuell manipulierbar sind. Dabei handelt es sich vornehmlich um kleinformatige Werke, die sich außerdem an der Schnittstelle zur Poesie positionieren, sodass Arbeiten von Dichtern und Künstlern gleichermaßen in der Objektanalyse Beachtung finden. Werke von Lygia Pape, Ferreira Gullar und Hélio Oiticica, die sowohl Schrift als auch Form integrieren, sind Gegenstand der Untersuchung. Dieses Kapitel behandelt daher die Frage, wie das Verhältnis linguistisch-semantischer Bedeutung der verwendeten Schrift und der abstrakt-geometrischen Formsprache in den Arbeiten generiert ist.

In Kapitel 6 wird schließlich die Weiterentwicklung der konkret-konstruktivistischen Idee in den frühen 1960er Jahren in den Blick genommen. Das Kapitel verbindet (Künstler-)Text- und Werkanalyse, um den Prozess der Umwertung des konkret-konstruktivistischen Gedankenguts auf beiden Ebenen zu erfassen. Zuerst werden die unterschiedlichen Positionen von Ferreira Gullar und Hélio Oiticica herausgearbeitet. Dabei wird der Frage nachgegangen, wie diese Positionen Gullar in eine Sackgasse führten, während Oiticica das Konstruktive zur Strategie künstlerischer Produktivität in Brasilien erhebt. Oiticicas Position wird schließlich der von Waldemar Cordeiro gegenübergestellt, der – ausgehend von der Gruppe konkreter Kunst in São Paulo – eine semantische konkrete Kunst entwickelt und damit an die neokonkreten Experimente Gullars, Papes und Oiticicas anknüpft.

I. DER GEIST UND DIE GEISTER DES KONSTRUKTIVISMUS

2 Historische Konstellationen: Konkret-Konstruktivistisches in der Achse Rio de Janeiro – São Paulo (1948–1959)

Die künstlerischen Objekte und Praktiken der Neo-Periode besitzen in ihrer Ausgestaltung eine Bandbreite, die größer kaum sein könnte. Dennoch gibt es verbindende Elemente: Sie beziehen den Betrachter leiblich oder sogar haptisch-leiblich mit ein, während sich gleichzeitig die Autoren dieser Werke auf die Prämissen der Konkreten Kunst berufen. Dies mag einem europäischen Kunstkenner zunächst widersprüchlich erscheinen. Tatsächlich gibt es jedoch konkrete, lokale und historische Entwicklungen – insbesondere in der Geburtsstadt des Neokonkretismus Rio de Janeiro und ihrer Nachbarmetropole São Paulo – aus denen diese ungewöhnliche Verbindung hervorgegangen ist.

In diesem Kapitel wird es daher um die historischen Konstellationen gehen, auf deren Grundlage sich die künstlerischen Manifestationen der Neo-Periode entfalteten. Dazu wird die institutionelle, politische und philosophisch-ideengeschichtliche Entwicklung der Zeit unmittelbar bevor die konkrete Kunst in Brasilien ihren Höhepunkt erreichte bis zur Entstehung des Neokonkretismus in Rio de Janeiro in den Blick genommen. Daher wird zunächst die gleichzeitige Herausbildung der Kunstinstitutionen und der Abstraktion in den Städten eruiert, die bereits Auswirkungen auf die Art und Weise hatte, wie abstrakte Kunstobjekte lokal verstanden werden. Im folgenden Unterkapitel (2.1) wird die Rolle des Schweizer Künstlers Max Bill, der in der brasilianischen Kunstgeschichtsschreibung eine prominente Stellung für die Entwicklung der Konkreten Kunst in Brasilien einnimmt, einer Revision unterzogen. Im darauffolgenden Unterkapitel (2.2) wird darüber hinaus die Ausstellung der *Modernos Argentinos* in den Blick genommen und die besondere Rolle des Kunstkritikers und Intellektuellen Mário Pedrosa herausgearbeitet. Pedrosa entwickelte, angeregt von verschiedenen westlichen

Theoretikern und Philosophen, eine eigene Theorie des Lokalen in der Kunst der Moderne, die jedoch gleichzeitg auf Beobachtungen der Praxis beruhte. In einem letzten Schritt wird auf den Diskurs der beiden konkret arbeitenden Künstlergruppen *Frente* (Rio) und *Ruptura* (São Paulo) in der brasilianischen Kunstgeschichtsschreibung eingegangen und die daraus resultierende Formierung der neokonkreten Bewegung eruiert.

2.1 Institutionalisierung und Abstraktion

> *Thus a cargo of abstract painting, leaving the country [France] assailed by communist propaganda and labor strikes, in a sense reenacted the European discovery of the continent. [Léon] Degand brought to the shores of the New World an aesthetic lingua franca. Full of excitement and missionary zeal, Degand carried in his trunks the tablets of a new sign language that could represent, in its radicalism, the essence of the modern world. (Guilbaut 2009, 173)*

Die Geschichte der abstrakten Kunst in Brasilien ist praktisch nicht von der Geschichte der Kunstinstitutionen zu trennen. Letztere wurden im gleichen historischen Moment etabliert, in dem brasilianische Künstler sich Ende der 1940er Jahre der Abstraktion zuwandten, zumindest in den beiden Moderne-Metropolen São Paulo und Rio de Janeiro. Die großen Kunstmuseen (Museu de Arte São Paulo/ MASP, Museu de Arte Moderna São Paulo/ MAM-SP, Museu de Arte Rio de Janeiro/ MAM-Rio) in diesen Metropolen und die Biennale (1951) in São Paulo wurden nach europäischen und nordamerikanischen Vorbildern errichtet. Da das Museum eine zentrale Rolle spielt in der „Institutionalisierung von westlichen Annahmen darüber, wie wir Objekte durch kulturelle Prozesse begreifen“ (Edwards, Gosden und Phillips 2006, 3), ist es unabdingbar, einen Blick auf die Genese der Kunstinstitutionen in Brasilien zu werfen, um die konkrete Kunst und vor allem auch später die neokonkreten künstlerischen Positionen zu verstehen.

Erste abstrakt-geometrische Tendenzen traten in Brasilien bereits gegen Ende der 1930er Jahre auf. Die historischen Bedingungen, unter denen diese Tendenzen in Brasilien bis Ende der 1950er Jahre schließlich eine breitere Anerkennung fanden, hatten jedoch zunächst eine starke neokoloniale Ausrichtung, da dieser Wandel von europäischen und nordamerikanischen Akteuren finanziert und forciert wurde. Die Abhängigkeit der brasilianischen Institutionen und der sich herausbildenden Geschmackstendenzen der Oberschicht wird darin offenkundig. Mit der finanziellen Hilfe des brasilianischen Großunternehmers Francisco Matarazzo Sobrinho brachte der belgische Kunstkritiker Léon Degand 1947 eine gesamte Schiffsladung europäischer, überwiegend (geometrisch)-abstrakter Meisterwerke nach Brasilien, um in São Paulo ein neues Museum für moderne Kunst zu errichten. Seine gut gemeinten Intentionen glichen tatsächlich aber eher einem Aufklärungsprojekt, da er nichts weniger im Sinn hatte, als „ein ignorantes Publikum über die Schönheit moderner Freiheit und Individualität zu belehren“ (Guilbaut 2009, 171). Matarazzo und Degand waren der Überzeugung, abstrakte und insbesondere geometrisch-abstrakte Kunst würde den industriellen Fortschritt Brasiliens als aufstrebende Wirtschaftsmacht passend bebildern und zur Erziehung der Bürger zu modernen Menschen beitragen (Guilbaut 1997, 2).

Obwohl interne Diskrepanzen über die Museumskonzeption dazu führten, dass Degand noch vor der Museumseröffnung wieder abreiste, hielt er im Jahr zuvor noch eine Reihe von Vorträgen über abstrakte Kunst und speziell über geometrische Abstraktion.[26] Die *White Cube* Galerie, die Degand als passendes Präsentationsformat für die geometrisch-abstrakten Werke im Sinn hatte, wurde von seinen brasilianischen Mitarbeitern konterkariert, die während einer seiner Abwesenheiten die Räume in einen „bunten Papagei“ (multi-colored Arara Parrot) verwandelten (Guilbaut 2009, 175). Sie strichen die Wände in verschiedenen Farben und bezogen die Stühle mit Blumenmustern (ibid.).

26 Zwischen August und November 1948 hielt er in der Biblioteca Municipal folgende Vorträge: „Arte e público“, „O que é arte figurativa?“ und „O que é arte abstrata?“, vgl. Amaral (1998, 53) und Amaral (1984, 236).

> Degand never understood the complicated symbolic, political, and site-specific implications of Brazilian modernity. He never fully grasped that the establishment of a modern museum in São Paulo was bound to reinforce a traditional and colonized littoral culture geared, since the arrival of the Portuguese, toward commerce and toward Europe (Guilbaut 2009, 168).

Das Museum eröffnete schließlich 1949 mit der Ausstellung *Da Figuração à Abstração* (Von der Figuration zur Abstraktion), die Degand konzipiert hatte. Wie der Name bereits suggeriert, hatte Degand versucht, die geometrisch-abstrakte Kunst als Höhepunkt einer chronologischen Entwicklung der Malerei zu präsentieren, ganz im Sinne der Fortschrittslogik der Moderne. Außerdem fand die Ausstellung zu einem Zeitpunkt statt, an dem in São Paulo noch der Streit zwischen Verfechtern der Figuration (wie etwa der modernistische Künstler Di Cavalcanti) und der Abstraktion die Debatten in Intellektuellen- und Künstlerkreisen bestimmte und zeigte insofern den offiziellen Kurs in diesem Streit an. Die Werkschau bestand vornehmlich aus den eingeschifften europäischen Meisterwerken.[27] Dem brasilianischen Publikum wurde auf diese Weise implizit suggeriert, dass der *dernier cri* in Europa abstrakte Kunst sei, figurative Malerei hingegen altmodisch. Dies spiegelte jedoch vor allem Degands eigene Sichtweise wieder. Dabei stand er, gerade in Frankreich, in dem die *Nouvelle Realité* zu der Zeit *en vogue* war, als Verfechter (geometrisch) -abstrakter Kunst ziemlich allein, während New York bereits dabei war, Paris seine Vormachtstellung als Zentrum für moderne Kunst streitig zu machen (García 2009a, 210). Dies war auch einer der Gründe, die ihn zu dem Brasilien-Projekt bewogen hatten (Guilbaut 2009, 172).

Die bereits seit den 1930er Jahren entstandene Szene der geometrisch-abstrakt malenden Künstler in Brasilien wurde auf der Eröffnungsausstellung vollkommen ignoriert. Lediglich drei junge brasilianische Künstler nahmen teil, Samson Flexor, Cícero Dias und Waldemar Cordeiro mit jeweils einem einzigen Gemälde (Amaral 2006, 115). „Brasilianisch“ ist hier jedoch ein dehnbarer Begriff, hatten sich Flexor

---

27 Insgesamt wurden 93 Werke gezeigt, darunter Arbeiten von Robert und Sonia Delaunay, Kandinsky, Kupka, Magnelli, Herbin, Vantongerloo, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp und Otto Freundlich.

und Cordeiro doch erst nach dem Zweiten Weltkrieg in São Paulo niedergelassen.

Im neuen Museu de Arte Moderna in Rio (MAM-RJ) machte man sich um die Inklusion brasilianischer Künstler von vornherein keine Gedanken. Die Eröffnungsausstellung war der europäischen Malerei gewidmet. Die erste Nationale Ausstellung Abstrakter Kunst (*I. Exposição Nacional de Arte Abstrata*) fand 1953 schließlich weder in Rio noch in São Paulo statt, sondern in der kleinen Stadt Petrópolis im bergigen Hinterland im Bundesstaat Rio de Janeiro.

Eine wichtige Institution für die Professionalisierung der kunstbezogenen Tätigkeiten in Brasilien war die Gründung der Biennale in São Paulo 1951, ebenfalls mit Hilfe des einflussreichen italienisch-brasilianischen Industriellen Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho. Die Biennale ermöglichte, dass erstmals im Land eine Vielzahl europäischer und (nord)amerikanischer Kunstwerke gezeigt werden konnten. Von vornherein als Großprojekt angelegt, wurde sie nach venezianischem Vorbild konzipiert und ist die zweitälteste Biennale der Welt. Sie sollte Brasilien als *global player* in der internationalen Kunstwelt[28] und die Stadt São Paulo als globales Kunstzentrum etablieren, das mit Paris und New York konkurrieren kann (Morais 1990, 21).

Die ersten Biennalen waren noch sehr stark an Europa ausgerichtet. Die ausgestellten Werke stammten überwiegend von europäischen Künstlern und auch die Auszeichnungen gingen vor allem an Europäer. In dem Maße, in dem die lateinamerikanischen Jurymitglieder zunahmen und die zu Beginn fast ausschließlich europäischen ersetzten, wurde das Verhältnis ausgeglichener. Die lateinamerikanischen Künstler,

28 Der Begriff der (globalen) Kunstwelt wurde ausführlich von Katrin Sperling (2011) diskutiert. Grundsätzlich definiert Sperling die (globale) Kunstwelt als „das komplexe, diskursive Zusammenspiel verschiedener Faktoren aus unterschiedlichen Bereichen wie wirtschaftlichen, politischen, sozialen, wissenschaftlichen Kontexten, das das internationale Feld der Kunst […] bestimmt" (2011, 112). Dabei stellt die Kunstwelt sowohl ein „Institutionelles Gefüge" dar, das sich durch „permanente Verhandlungsprozesse" auszeichnet, als auch auf theoretischer Ebene als „diskursives Netzwerk", welches „durch die Bewegung von Objekten und Personen, vor allem aber durch die permanente, raumübergreifende Diskursführung" entsteht (2011, 121).

die auf den ersten Biennalen ausstellten, lebten zudem meist bereits im Westen und waren ohnehin schon auf dem internationalen Kunstmarkt etabliert. (Morais 1990, ibid.)

Durch die ab 1951 durchgeführte Biennale von São Paulo eröffneten sich den brasilianischen Künstlern auch neue Möglichkeiten, Originalwerke der konstruktivistischen Künstler aus Europa zu sehen. Die größte Bandbreite konstruktivistischer Arbeiten war bereits auf der zweiten Biennale 1953 zu sehen, die als gigantomanisches Projekt in die brasilianische Geschichte einging. Der brasilianische Kurator Agnaldo Farias behauptet in der Jubiläumsausgabe der *Fundação Bienal* fast 50 Jahre später, dass diese Biennale nicht weniger als „die wichtigste Ausstellung moderner Kunst aller Zeiten auf der ganzen Welt" gewesen sei (Farias 2001, 80). Die französische Delegation hatte auf ausdrücklichen Wunsch der Organisatoren der Biennale einen speziellen Salon zum Kubismus eingerichtet, in dem unter anderem Arbeiten von George Braque, Robert Delaunay, Auguste Herbin und Fernand Léger zu sehen waren. Zusätzlich gab es einen speziellen Salon für Pablo Picasso, in dem auch *Guernica* (1937) ausgestellt wurde. Die deutsche Delegation zeigte einen speziellen Salon zu Paul Klee und die holländische einen zu Piet Mondrian, in dem auch das Bild *Broadway Boogie-Woogie* (1942/43) zu sehen war.

Die brasilianische Selbstpräsentation auf den ersten Biennalen verlief jedoch diametral entgegen den künstlerischen Praktiken im Land (Lammert 2010, 64), auch wenn es eine gewisse Präsenz brasilianischer konkreter Kunst auf den Biennalen zwischen 1951 und 1963 gab. Zwei spezielle Pavillons wurden den konkreten (und später neokonkreten) Künstlern Franz Weissmann und Amilcar de Castro gewidmet und vier konkrete Künstler erhielten Auszeichnungen (Lygia Clark, Franz Weissmann, Alexander Wollner, Abraham Palatnik). Ivan Serpa, Geraldo de Barros und Lygia Clark wurden während dieser Jahre sogar mehrfach ausgezeichnet. Eine breite Präsentation konkreter Kunstwerke aus Brasilien fand jedoch erst auf der 4. Biennale 1957 statt, als sich das Panorama konkreter Kunst in Brasilien bereits diversifiziert hatte und schließlich zum Neokonkretismus führte. Auf jener Biennale wurde außerdem auf Wunsch des Biennale-Direktors eine Bauhaus-Gruppenausstellung von der deutschen Sektion präsentiert, an der unter anderen Kandinsky, Klee, Schlemmer, Moholy-Nagy, Albers und Bill teilnahmen.

Im gleichen Jahr – kurz vor der Eröffnung der Biennale – wurde die *1. Nationale Ausstellung Konkreter Kunst* (*I. Exposição Nacional de Arte Concreta*) in São Paulo gezeigt, die Anfang des darauffolgenden Jahres nach Rio de Janeiro reiste. In dieser Werkschau stellten erstmals konkret arbeitende Künstler aus Rio und São Paulo gemeinsam aus und erhielten so selbst einen Überblick über die Arbeiten der Gruppe aus der jeweils anderen Stadt. Doch die Ausstellung markierte bereits den Beginn des Endes einer einheitlichen Bewegung Konkreter Kunst in Brasilien (sofern man jemals davon sprechen konnte), da durch ihr gemeinsames Auftreten die Differenzen zwischen den in São Paulo und in Rio arbeitenden Künstlern zu Tage traten.

Obwohl die Präsentation brasilianischer geometrisch-abstrakter Kunst auf den ersten Biennalen eher gering war, kam der neuen Institution und auch den neu etablierten Kunstmuseen (MASP 1947, MAM-SP 1948 und MAM-RJ 1949) als Bildungseinrichtungen und unterstützende Strukturen mit internationalen Kontakten von Beginn an eine zentrale Rolle in Brasilien zu. Dazu gehörte einerseits das Ausbilden eines Verhaltenskodex für die Museumsräume, wie das „respektvolle Verhalten in Galerien, Theatern" und Museen, sowie „*disinterested contemplation*" als Modus ästhetischer Wertschätzung (Coleman 2005, 64). Doch die Durchsetzung des Verhaltensregimes des *White Cube* hatte bereits zu Spannungen und Unstimmigkeiten geführt (Guilbaut 1997, 2009).

Andererseits hatten die brasilianischen Künstler erstmals die Möglichkeit, eine solche Bandbreite an Werken im Original zu sehen, die sie sonst nur aus Abbildungen oder Berichten kannten. Einige Künstler konnten zwar nach Europa reisen und dort auch studieren, doch selbst eine solche Reise bot nicht immer die Möglichkeit, europaweit Kunstmuseen zu besuchen. Das MASP, das MAM-SP und das MAM-RJ führten außerdem systematisch breit angelegte retrospektive Ausstellungen durch, die explizit dazu dienen sollten, das brasilianische Publikum mit der europäischen Moderne vertraut zu machen.[29] Die Tageszeitung *Diário da Noite* in São Paulo kündigte die im MASP gezeigte Retros-

29 Z. B. MAM-RJ: *Pintura Européia Contemporânea* (1949), *Exposição de esculturas británnicas* und *Ben Nicholson* (1958), *Exposição de Alexander Calder* (1959).

pektive von Max Bill 1950 als „eine Individualausstellung an, die in ihrer Wichtigkeit auf der gleichen Ebene rangiert, wie die geplanten Ausstellungen von Le Corbusier, Lasar Segall und anderen, da sie effizient dazu beitrage, eine historisch erklärende Vision der großen künstlerischen Strömungen unserer Epoche zu geben“ (Paiva 2011, 14)[30].

Die Kunstinstitutionen in Brasilien führten von Anfang an auch ein Bildungsprogramm als Begleitung der Ausstellungen ein, in dessen Rahmen internationale Künstler und Kritiker eingeladen wurden, Vorträge zu halten. Auch in der praktischen Kunstausbildung waren sie tätig, insbesondere bevor die Hochschule für Industriedesign (ESDI- UERJ) 1962 in Rio und die Fakultät für Kommunikation und Kunst 1966 an der Universität von São Paulo (ECA-USP) gegründet wurden. Am MAM-RJ eröffnete der Künstler Ivan Serpa Malklassen für Erwachsene und Kinder, die eine moderne Art des Malens vermittelten und sich didaktisch vom Unterrichtsstil der *Escola Nacional de Belas Artes*[31] unterschieden. Es ist kein Zufall, dass die konstruktivistisch-konkreten Künstlergruppen *Ruptura* (1952, São Paulo) und *Frente* (1954, Rio) sich nur kurze Zeit nach der ersten Biennale formierten. Die *Frente* Gruppe ging direkt aus Serpas Malklasse, dem *Atelier Livre*, hervor.

Außerdem organisierten die Museen für moderne Kunst in São Paulo und Rio in den 1950er und 1960er Jahren gemeinsam mit der Botschaft und/ oder Partnerinstitutionen im jeweiligen Land auch erstmals Ausstellungen brasilianischer (geometrisch)-abstrakter Kunst in Frankreich, Deutschland und der Schweiz.[32]

30 „Trata-se portanto de mais uma mostra individual que deve ser colocada no mesmo plano de importâcia da programada para Le Corbusier, Lasar Segall, e outros, por contribuir de maneira eficiente para dar uma visão histórica explicativa das grandes correntes artísticas de nossa época“, „Max Bill no Museu de Arte“, in: *Diário da Noite*, 14.01.1050, zitiert nach Paiva (2011, 14).

31 Die *Escola Nacional de Belas Artes* war das republikanische Pendant (angegliedert an die Universidade Federal do Rio de Janeiro) zur *Escola Imperial de Belas Artes,* die 1816 von Pedro II. von Brasilien und unter der Aufsicht der französischen Mission gegründet wurde. Hier wurde ein an europäischen Vorbildern des Neoklassizismus geschulter akademischer Stil unterrichtet.

32 Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich 1959 und Kasseler Kunstverein 1962. Paris 1955 und Neuchatel 1956.

In der Gründungsphase der Museen für moderne Kunst in Rio und São Paulo spielten außerdem Nelson Rockefeller und das New Yorker *Museum of Modern Art (MoMa*) eine bedeutende Rolle. Bereits 1945 hatte Rockefeller begonnen, mit brasilianischen Industriellen (Matarazzo in São Paulo und Raymundo Ottoni di Castro Maya in Rio) über die mögliche Eröffnung von Filialen des MoMa in den beiden Städten Verhandlungen aufzunehmen (Sant'Anna 2011, 147). Matarazzo und Castro Maya sahen in einer solchen Zusammenarbeit einen Schritt für ihr „Zivilisationsprojekt für Brasilien" (149), während Rockefellers Ambitionen als Teil der amerikanischen Expansion verstanden werden müssen (Guilbaut 2009, 163). Beide Museen wurden letztendlich als eigenständige Institutionen aufgebaut, nicht zuletzt, da es an „finanzieller Unterstützung und politischem Willen" seitens der Nordamerikaner mangelte (Sant'Anna 2011, 152).

Eine Besonderheit der brasilianischen Museen ist ihr spezielles Verhältnis zur lokalen Avantgarde. Zwar sind Museen und Avantgarde-Bewegungen „traditionell als gegensätzliche Pole definiert" (Sant'Anna 2011, 198), nicht zuletzt, weil erstere angeblich als *lieu de mémoire* (Nora 1986) konzipiert sind, die „Objekte in Zeit und Raum kristallisieren" (Sant'Anna 2011, 198), während letztere – ihrer Zeit vorauseilend – für Beweglichkeit und Erneuerung stehen. In Brasilien jedoch dienten die Museen als „Ort[e] von Moderne und Wandel" (2011, 198), die die Avantgarde-Bewegungen vielmehr unterstützten.

> Ao pensar o museu como narrativa e gesto de modernização – modernidade em movimento de fazer-se –, o MAM incorporava a crítica das vanguardas como sintoma positivo de concretização do moderno. E não apenas sintoma, mas, como forma geradora de novas percepções, também germe de modernidade. (Sant'Anna 2011, 203)[33]

33 „Das Museum als Narration und Geste der Modernisierung verstehend, – Moderne im Entstehungsprozess – inkorporierte das MAM die Kritik der Avantgarde als positives Symptom der Konkretisierung des Modernen. Und nicht nur als Symptom, sondern auch als generierende Form von neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten, als Keim der Moderne".

Statt eines langwierigen Prozesses der Musealisierung der Avantgarden, wie er in Europa stattgefunden hat, passierte in Brasilien oftmals nahezu das Gegenteil, indem das Museum zu einem der wichtigsten Förderer der Avantgarde schlechthin wurde (2011, 204). Insbesondere in Rio de Janeiro führte diese Tendenz zu einer untrennbaren Verquickung des MAM-RJ mit den konkret-konstruktivistisch arbeitenden Künstlern. Die Institution wuchs gleichermaßen zu einem professionell arbeitenden Großmuseum heran, wie die konkreten Künstler sich formierten. Obwohl es bereits 1949 eröffnet wurde, residierte es zunächst provisorisch im Gebäude der Boavista Bank und ab 1952 im Ministerium für Bildung und Gesundheit, bis es schließlich 1958 in ein eigens für das MAM entworfene Gebäude umziehen konnte. Seit diesem Zeitpunkt ist das Museum lokaler Brennpunkt künstlerischer Transformation und „Sitz des Neokonkretismus" (Homepage des Museums).

2.2 Max Bill: Zur Dekonstruktion eines Mythos

Der Schweizer Architekt, Künstler und Designer Max Bill (1908–1994) wurde Ende der 1930er Jahre zu einem der wichtigsten Vertreter der Zürcher Konkreten Kunst. Generell wird ihm in der brasilianischen Forschungsliteratur eine zentrale Rolle in der Herausbildung der Konkreten Kunst in Brasilien zugeschrieben (Amaral 1998; Varela 2012).

> Sessenta anos após a visita de Max Bill, ao estudarmos a História da Arte no Brasil relativa ao período concreto e neoconcreto, percebemos como os historiadores […] coloca[m]-o [Max Bill] como um dos „marcos" do período de transição do então Modernismo Brasileiro de temática nacionalista para o abstracionismo, no início da década de 1950. Na formação teórica do concretismo e neoconcretismo, mais uma vez, Bill aparece como referência, junto a nomes como Piet Mondrian, Theo Van Doesburg e Kasimir Malevitch. (Varela 2012, 530/531)[34]

34 „Sechzig Jahre nach dem Besuch von Max Bill stellen wir fest, wenn wir die Kunstgeschichte im Brasilien der Zeit des Konkretismus und Neokonkretismus betrachten, wie die Historiker […] ihn [Max Bill] als einen 'Marker' der

Tatsächlich waren seine Werke und Ideen zu Beginn der 1950er Jahre in Brasilien sehr präsent, ein Zustand, der sich aus einer zufälligen Begegnung ergeben hatte. Bill wurde 1951 eine große Retrospektive im *Museu de Arte* in São Paulo (MASP) gewidmet, die nur wenige Monate vor der ersten Biennale ihre Tore öffnete. Die Retrospektive war das Ergebnis der persönlichen Beziehung zwischen Max Bill und dem damaligen Direktor des MASP, Pietro Maria Bardi. Sie hatten sich 1945 in Italien kennengelernt, bevor Bardi definitiv nach Brasilien emigrierte. Die Ausstellung präsentierte Bill in seiner Bandbreite als Künstler, Industriedesigner und Architekt. (Bonet 2010, 11)

Auf der ersten Biennale wurde Bill dann mit dem Skulpturenpreis ausgezeichnet und 1953 kam er selbst nach Brasilien, um einige Vorträge an den Museen für Moderne Kunst in Rio und São Paulo zu halten. Er war jedoch nicht der einzige Künstler, der zu diesem Zeitpunkt durch Werke oder persönlich in den beiden Metropolen präsent war und die dort arbeitenden Künstler inspirierte. Seine zentrale Stellung in der brasilianischen Kunstgeschichte ist ihm, meines Erachtens, nachträglich zugeschrieben worden[35] und beruht weniger auf seinen Werken als auf seiner Vermittlerfunktion, sowohl eines Modernekonzepts europäischer Provenienz, das auf konstruktivistischem Ideengut basierte und zu diesem Zeitpunkt in Brasilien fruchtbaren Boden fand, als auch von institutionellen Strukturen. Insbesondere für die konkret arbeitenden Künstler in Rio de Janeiro, die später den Neokonkretismus erfanden, ist die Rolle Max Bills zu relativieren. In diesem Kapitel soll daher Bills Präsenz in Brasilien, sowohl in Persona als auch durch seine Werke, noch einmal genauer untersucht werden und zum Schluss auch Bills Lateinamerika-Erfahrung im Kontext der europäischen Kunstlandschaft verortet werden.

Transitionsperiode des damaligen brasilianischen Modernismo mit seiner nationalistischen Thematik zur Abstraktion zu Beginn der 1950er Jahre platzieren. In der theoretischen Formierung des Konkretismus und Neokonkretismus taucht Bill wieder als Referenz neben Namen wie Piet Mondrian, Theo van Doesburg und Kasimir Malevich auf“.

35 (Merklinger 2008; Lammert 2010; Amaral 1977a).

Es ist bemerkenswert, dass die Max Bill-Retrospektive 1951 offenbar kaum Resonanz in der Kunstkritik fand. So behauptet der brasilianische Designer Alexander Wollner, der beim Aufbau der Bill-Retrospektive half, dass „kein Kunstkritiker in jener Zeit über die Ausstellung gesprochen oder geschrieben" hätte (Wollner 2005, 37). Der argentinischen Kunsthistorikerin María Amália García zufolge gab es nur eine kurze Ankündigung der Ausstellung in den Tageszeitungen *Diário de São Paulo* und *Folha da Manhã*. Nur Geraldo Ferraz publizierte in *O Jornal* in Rio de Janeiro eine etwas ausführlichere Studie (García 2009b, 61). Der Direktor der Biennale, Francisco (Ciccilo) Matarazzo, war von der Ausstellung jedoch so angetan, dass er sie auf der Biennale noch einmal wiederholen wollte. Diese Idee missfiel Max Bill jedoch – die Retrospektive wurde schließlich nur wenige Monate zuvor in der gleichen Stadt gezeigt – und so kamen sie überein, dass er nur die Skulptur *Dreiteilige Einheit* (1948) einschickte (Abb. 1), für die er den Skulpturenpreis gewann (Kudielka 2010, 57)[36]. Obwohl es sich nicht um einen Akquisitionspreis handelte, kaufte das *Museu de Arte Moderna* in São Paulo, das zu diesem Zeitpunkt noch die Biennale durchführte[37], ein Jahr später die Skulptur. Im Jubiläumskatalog der Biennale, der den 50. Geburtstag der Institution würdigt, wird Bills Skulptur zum „Symbol und Paradigma der geometrischen Abstraktion" in Brasilien erhoben und sein Schöpfer als „Referenz für die Intellektuellen des Landes" bezeichnet (Farias 2001, 75). Vor dem Hintergrund dieser geradezu fetischistischen Bewunderung ist es wenig überraschend, dass die Nominierung der *Dreiteiligen Einheit* für den Skulpturenpreis als „Markstein für die Entwicklung der modernen Kunst" und „manifestierte[r] Anfang des Konkretismus in Brasilien" betrachtet wird (Merklinger 2008, 144/145).

36 Diese Information stammt aus einem Briefwechsel zwischen Pietro Maria Bardi (Direktor des MASP) und Max Bill im Vorfeld seiner Ausstellung in São Paulo, 7.5.1951.

37 1963 wurde die *Fundação Bienal* gegründet. Zur Umstrukturierung des Museums für Moderne Kunst (MAM-SP, des MASP und des neu gegründeten Museu de Arte Contemporânea (MAC)) vgl. die Disseration von Bottallo (2011).



Abb. 1: Max Bill, *Dreiteilige Einheit*, 1948. In Max-Bill-Ausstellung im MASP 1951. Foto: Peter Scheier, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro (Quelle: Kudielka 2010, 193).

Es ist allerdings auffällig, dass Max Bill nicht zusammen mit den anderen Schweizer Konkreten auf der Biennale wahrgenommen wurde. Seine Skulptur wurde auch nicht im Schweizer Pavillion ausgestellt, da er sie auf eigene Kosten und auf direkte Einladung von Matarazzo eingeschickt hatte (García 2008, 201). Obwohl der Schweizer Pavillion auf der ersten Biennale mit Arbeiten von Richard Paul Lohse, Leo Leuppi und Sophie Taeuber-Arp durchaus eine starke konkrete Präsenz zeigte, wurde keines ihrer Werke prämiert und keiner der Künstler auf späteren Biennalen erneut ausgestellt. Die einzige Ausnahme ist Sophie Taeuber-Arp. Ihr wurde auf der dritten Biennale (1955) ein spezieller Salon gewidmet, in dem allerdings überwiegend Arbeiten aus den 1920er und 1930er Jahren gezeigt wurden. Im entsprechenden Katalog wird sie daher auch nicht mit den konkreten Künstlern in Verbindung gebracht, sondern als „unabhängig aber parallel zu de Stijl arbeitende Künstlerin“ dargestellt, die „die Probleme der konkreten Kunst attackierte“ (Museu de Arte Moderno São Paulo 1951, 245).

Bill war selbst überrascht über die Nominierung seiner Skulptur auf der ersten Biennale, vor allem im Vergleich mit den anderen nominierten Werken, die meisten davon italienische und französische informelle Abstraktion (Paiva 2011, 54). In einem Brief an Wolfgang Pfeiffer, der damals als Assistent im MASP arbeitete, schrieb Bill, dass entweder er oder alle anderen irrtümlicherweise nominiert worden sein mussten (ebd: 54)[38]. Tatsächlich löste die Nominierung von Bills Skulptur kontroverse Debatten zwischen Kunstkritikern aus. Bills Kunst wurde als „ornamentalistisch" und „dekorativ" bezeichnet, ein Vorwurf, der oft in dieser Zeit an geometrisch-abstrakte Kunst in Brasilien herangetragen wurde (Campofiorito 1953, 22).

All das lässt darauf schließen, dass die Prämierung der *Dreiteiligen Einheit* letztendlich wenig mit werkimmanenten Qualitäten der Skulptur zu tun hatte. Vielmehr war es die moderne Aura, die die Skulptur umgab und die dafür sorgte, dass dem Werk ein so zentraler Stellenwert für die moderne Kunst in Brasilien zugeschrieben wurde und zum Teil noch immer wird. „More than a mere award [to Bill's sculpture], it was the confirmation that finally, almost 30 years after the celebrated Modern Art Week, Brazil was modern" (Farias 2001, 75), ist schließlich im Jubiläumskatalog der Biennale zu lesen. Die *Dreiteilige Einheit* wurde damals als „Symbol für die Transformation der nationalen künstlerischen Kultur" und als „Ausdruck der brasilianischen Zeitgenossenschaft" wahrgenommen (Paiva 2011, 56). In einem Aufsatz über Max Bills Rolle für die konkrete Kunst schreibt der deutsche Kunsthistoriker Markus Zehentbauer dem Künstler durch seine exzellenten kommunikativen Fähigkeiten die Verankerung des Begriffs konkrete Kunst in der Kunstgeschichte zu.

> Eine solche Kontinuität der Moderne [die Weiterentwicklung der Bauhaus-Idee] konnte nur jemand wie Bill vermitteln, und vielleicht war das auch seine bedeutendste, entscheidendste Rolle innerhalb der Konkreten Kunst: die des Vermittlers (Zehentbauer 2012, 47).

38 Paiva zitiert aus einem Brief Max Bills an Wolfgang Pfeiffer vom 8.12.1951.

Diese von Bill propagierte Kontinuität der künstlerischen Moderne fiel im Brasilien der 1950er Jahre auf fruchtbaren Boden und fügte sich sehr gut in die Diskurslandschaft um Modernisierung und Fortschrittsglauben ein, von dem Brasilien in jenem Jahrzehnt erfasst wurde.

Max Bill besuchte Brasilien auch persönlich, jedoch erst 1953, als er vom brasilianischen Außenministerium eingeladen wurde, eine Reihe von Vorträgen zu halten[39]. Dieses Mal wurde im Vorfeld seines Besuches ausführlich über ihn und sein Schaffen in den Tageszeitungen in Rio und São Paulo berichtet, sodass die Erwartungen an seinen Besuch relativ hoch waren (García 2010, 150–52). Dennoch löste er schließlich erneut kontroverse Debatten in Brasilien aus, die davon zeugen, wie sowohl Bill als auch seine brasilianischen Kritiker und Kritisierten von unterschiedlichen Rahmenbedingungen bzw. Konstituierungen der Moderne in Brasilien ausgingen.[40] Der Vortrag in São Paulo, in dem Bill über Architektur sprach, erlangte in Brasilien große Berühmtheit, da er die brasilianische moderne Bauweise stark kritisierte. Bills Kritik an der brasilianischen Architektur hatte auch deshalb einen so enormen Nachhall gefunden, weil er seine Ansichten in einem Interview für die Zeitschrift *Manchete* wiedergab, das später auch in der international zirkulierenden Zeitschrift *Architectural Review* (1954) gedruckt wurde. Bill warf den Bauten von Oscar Niemeyer, dem Stararchitekten der Moderne in Brasilien, fehlende soziale Funktion vor. Seine Gebäude seien nicht an den kollektiven Bedürfnissen der Menschen ausgerichtet, sondern an einem „übertriebenen Individualismus“, der sich in unnützen Bauelementen zeige und in einer Art „exzessiven Barockismus“ münde, der „weder zur Architektur noch zur Skulptur“ gehöre (Varela 2012, 521). Dass später gerade der Neobarock als spezifisch lateinamerikanische Bauweise der Moderne gewertet wurde, konnte Bill zu dem Zeitpunkt noch nicht wissen. Die modernen Gebäude, die Bill in São Paulo gesehen hatte, zeigten für ihn

39 Ursprünglich sollte und wollte Bill bereits zum Aufbau seiner Retrospektive 1951 anreisen, war aber durch den Aufbau der Hochschule für Gestaltung in Ulm so eingebunden, dass er davon absah.

40 Dies formuliert Angela Lammert bereits in ihrem Aufsatz (2010) zu Max Bill und der Moderne in Brasilien als Frage („Um welchen Modernebegriff [wird] angesichts der Globalisierung gerungen?“, 56).

„das ende der modernen architektur“ und „völlige anarchie“ an (Andreas und Niemeyer 2003, 118). In dem Satz, mit dem seine Rede berühmt wurde, benutzte er ausgerechnet eine Allegorie, die symbolisch für die Tropen steht, um seinen Schrecken über die brasilianische moderne Architektur zum Ausdruck zu bringen: „das ist der urwald im bauwesen im schlimmsten sinne“ (2003, 118). Es mag ironisch klingen, den Urwald als Sinnbild für Chaos und Anarchie in einer Metropole wie São Paulo anzuführen, einem Ort, der vom „Urwald“ umgeben ist – jener Vegetation also, die in der europäischen Imagination eng mit dem Bild der Tropen verbunden ist. Obwohl seine Kritik darauf abzielte, dass eine „zu akademische“ (Andreas und Niemeyer 2003, 116/117), also zu direkte Adaption von Le Corbusiers architektonischen Ideen in den brasilianischen Bauwerken erfolgt sei, ohne dass eine Anpassung an die brasilianischen landschaftlichen Gegebenheiten vorgenommen wurde, verfehlte sie damit jedoch gerade die gesellschaftliche Realität des Landes. Denn „die konservative brasilianische Moderne“, so schreibt die brasilianische Kunsthistorikerin Sônia Salzstein, hielt „einen sicheren Abstand zu den entfesselten politischen, sozialen und wirtschaftlichen Kräften, die auf den Spuren der bürgerlichen, aufgeklärten und republikanischen Tradition die europäische Moderne im 18. Jahrhundert vorwärtsgebracht hatten“ (Salzstein 2010, 50). Das Wirtschaftswunder in Deutschland hatte in den 1950er Jahren begonnen, eine breite Mittelschicht hervorzubringen, die kaufkräftig war und für die modernes Industriedesign in Form von Massenware zugänglich war. Dazu gehörte auch eine soziale Architektur, die Bill in seinem Vortrag in São Paulo propagierte. In Brasilien hingegen war die Kluft zwischen den Ärmsten und Reichsten so groß wie an kaum einem anderen Ort. Modernes Industriedesign war nur einer kleinen Elite zugänglich und die moderne Architektur richtete sich an dieser Gesellschaftsschicht aus. Ein nicht geringer Teil der städtischen Bevölkerung lebte stattdessen in Favelas (Elendsvierteln)[41]. Besonders pointiert ist diese Kluft fotografisch von Tomaz Farkas beim Bau der

41 1950 lebten bereits 7% der Bevölkerung Rio de Janeiros in Favelas, diese Zahl hat sich bis 2010 sogar mehr als verdoppelt (22%). Die Zahlen stammen aus einer Studie von 2010 des Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Eine Favela zeichnet sich vor allem durch unzureichende sanitäre Versorgung und den

neuen Hauptstadt Brasília dokumentiert worden (Derenthal und Titan 2013), die die ärmlichen Lebensbedingungen in den Baracken der Bauarbeiter im Kontrast zu den modernen Gebäuden des Architekten Lucio Costas zeigt, an deren Konstruktion sie arbeiteten. Bills Unverständnis der sozialen Bedingungen in Brasilien wird beispielsweise auch in seiner Kritik an der an einigen Gebäuden verwendeten Wandmalereien (berühmter meist modernistischer brasilianischer Künstler) deutlich. Er behauptete, diese hätten heute ihre „narrative Funktion" verloren, da es nun „andere Medien" gäbe – wie beispielsweise „Zeitungen, Zeitschriften und Kino", um soziale und moralische Werte zu vermitteln (Matoso Macedo 2000). Bill hatte dabei sicher nicht daran gedacht, dass die Analphabeten-Rate in Brasilien um ein vielfaches höher lag als in Europa[42]. Und letztendlich lässt sich Bills Kritik an der brasilianischen Architektur auch als indirekte Kritik an Le Corbusier lesen, dessen radikale Verbindung von Kunst und Architektur er nicht teilte (García 2010, 159).

Diese Kritik führte schließlich dazu, dass man ihn aus der Jury der 2. Biennale im Bereich Architektur, zu der man ihn zunächst eingeladen hatte, wieder ausschloss und in der Jury für Malerei einsetzen wollte. Bill war jedoch auch kein Unterstützer der Konkreten Kunst, die er bisher in Brasilien zu Gesicht bekommen hatte. Stattdessen fand er Gefallen an den modernistischen Bildern von Cândido Portinari, die nur allzu gut das europäische Imaginarium der Tropen befruchteten. Er erklärte nun, dass Portinari wesentlich bedeutender für die Kunst sei, als er vor seiner Reise angenommen hatte (Varela 2012, 528).

In seinen Vorträgen am Museu de Arte Moderna in Rio sprach Bill über die Funktion des Künstlers in der Gesellschaft, den schöpferischen Prozess in der Konkreten Kunst anhand seiner eigenen Werkbeispiele sowie über das Bauhaus und die neue Hochschule für Gestaltung (HfG) in Ulm, an deren Konzeption er wesentlich mit beteiligt war. Die Hochschule war alles andere als unbekannt in den brasilianischen Metropolen.

Nicht-Anschluss ans städtisch finanzierte Verkehrsnetz aus, sowie durch rechtlich unklare oder prekäre Eigentumsverhältnisse.

42 1950 betrug die Analphabeten-Quote in Brasilien noch 50,5 %, 1960 war sie auf 39,7 % gesunken (gemessen bei über Fünfzehnjährigen), Ministerio de Educação (2000, 6).

Bereits im Jahr 1951 war eine Schülerin aus Brasilien (Mary Vieira) nach Ulm gegangen, um dort zu studieren. Nach Bills Besuch in Brasilien begannen auch Almir Mavignier und Alexandre Wollner ein Studium an der HfG in Ulm. Während Viera und Mavignier bis heute in Europa leben, kehrte Wollner als einziger nach dem Studium nach Brasilien zurück. Er hatte sich verpflichtet, in Rio an der Eröffnung einer Hochschule für Industriedesign nach dem Ulmer Modell mitzuarbeiten. Obwohl das Projekt eine Reihe internationaler Unterstützer hatte (Tomás Maldonado und Otl Aicher reisten extra an, Karl-Heinz Bergmiller war bereits im Land), traf es in Brasilien auf starken Widerstand (Wollner 2005, 50–52). Wollner setzte sich vehement gegen die Aufnahme der Vermittlung traditionellen Kunsthandwerks indigenen Ursprungs ein, das er für rückständig hielt (Bachmann 2011). Mit diesem Handeln wird deutlich, dass die Grenzen zwischen Populärkultur und Hochkunst in Brasilien ganz anders gelagert sind als in Europa, wo sich das Industriedesign erst als kulturell hochwertig beweisen musste. Industriedesign wurde in Brasilien stattdessen zum visuellen Ausdruck von Zivilisation und Moderne umgewertet und in die entsprechenden dichotomen Diskursformationen eingespeist, wie auch der deutsche Philosoph und Linguist Max Bense beobachtete, der in den 1950er Jahren mehrere Gastaufenthalte in Brasilien verbrachte und eine enge Beziehung zu den konkreten Künstlern und Dichtern der beiden Metropolen São Paulo und Rio de Janeiro unterhielt.

> Design als ein zwischen technischer Konstruktivität, künstlerischer Konzeption und industrieller Fertigung vermittelnder Modus äußerer Weltgestaltung bedeutet für die brasilianische Intelligenz einen wesentlichen Teil der Vorstellung von der zukünftigen Zivilisation. Indem Design Zukunft suggeriert, verabschiedet es Vergangenheit.[…] Design wird methodisch und intuitiv verallgemeinert und erreicht den Umfang des Begriffs Zivilisation. (Bense 1965, 22)

An dieser Stelle soll kurz erwähnt werden, dass, obwohl brasilianische Künstler bereits vorher mit geometrischer Abstraktion experimentierten, die Ideologie der Konkreten Kunst vor Bills Retrospektive 1951 in Brasilien praktisch unbekannt war. Bill wurde in den wenigen Kritiken rund um die Ausstellung sowohl mit den Futuristen und Marinetti in

Verbindung gebracht als auch als „direkter Nachkomme Malevitchs" bezeichnet, der fälschlicherweise als führender Künstler der konstruktiven Kunst in der Schweiz seit 1915 dargestellt wurde[43] (Paiva 2011, 9; 18). Die Verbreitung konkreten Ideenguts ist also in großen Teilen durchaus Max Bill zuzuschreiben. Allerdings war seine Rezeption in São Paulo weitaus nachhaltiger als in Rio de Janeiro und die Basis, auf die diese Ideen trafen unterschied sich so von der in Europa, dass die Bewertungskategorien von Populär- und Hochkultur, wie eben beschrieben wurde, ausgehebelt werden.

Sowohl die Biennale als auch die Retrospektive Max Bills fanden in São Paulo statt. Bill hatte zwar Ambitionen, die Ausstellung auch nach Rio zu transferieren (und sogar nach Argentinien), diese scheiterten aber am bürokratischen Aufwand. Das MAM-RJ zeigte eine einzige Skulptur Max Bills (*Metallkonstruktion*, 1937) auf der Eröffnungsausstellung des Museums 1958. Zwar hatte das MAM-RJ nach der Akquisition der *Dreiteiligen Einheit* durch das MAM-SP auch zwei von Bills Skulpturen gekauft[44] (Paiva 2011, 54; Bonet 2010, 11), aber von einer so breiten Präsentation von Bills Werken wie in São Paulo kann nicht die Rede sein. Das rechtfertigt die stärkere Orientierung der Gruppe konkret arbeitender Künstler *Ruptura* in São Paulo an Max Bills Ideengut. Die *Ruptura*-Gruppe stellte sich noch 1960 in Bills Tradition, als sie ihn den einführenden Text im Katalog zu einer Retrospektive Konkreter Kunst im MAM-Rio schreiben ließ[45]. Zu diesem Zeitpunkt existierte in Rio bereits der Neokonkretismus, in dem die beteiligten Künstler Bills Erbe offen kritisierten.

Wie stark die Künstler der *Frente*-Gruppe in Rio tatsächlich von Bills Ideen Gebrauch machten, ist allerdings nicht abschließend geklärt. Aussagen der Künstler selbst widersprechen sich zum Teil.

43 Der Zeitungsartikel, der die frappante Fehlinformation verbreitete, basierte angeblich auf einem Interview mit Pietro Maria Bardi, der das mit Sicherheit besser gewusst hat.

44 Die damalige Direktorin des MAM-RJ, Niomar Moniz Sodré, reiste dafür 1952 eigens nach Zürich.

45 „Afirmações sobre a arte concreta", Exposição de Arte Concreta: retrospectiva 1951–1959. Unter anderem waren Werke von Waldemar Cordeiro, Kázmer Fejér, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima und Luiz Sacilotto zu sehen.

Beispielsweise erklärte Franz Weissmann, später einer der Mitbegründer des Neokonkretismus, dass er seine Skulptur *Cubo Vazado* (1951) (Abb. 2) ohne Wissen über bzw. von Max Bill entworfen hatte.[46] Die Arbeit gilt heute als eine der ersten konstruktivistischen Skulpturen in Brasilien, wurde jedoch auf der 1. Biennale in São Paulo von der Jury zurückgewiesen. Dennoch widersprach er sich, als er zu einem späteren Zeitpunkt erklärte, er hätte Bills Arbeiten sehr gemocht und sich von ihnen zum *Cubo Vazado* inspirieren lassen (Pinakotheke 2011, 217). Die Künstlerin Lygia Pape, die Bill 1953 auch persönlich traf, gab an, dass die Mitglieder der *Frente*-Gruppe sich durchaus mit Bills Texten auseinandersetzten (Morais 1984). Offenbar war die Bill-Rezeption in Rio weitaus textlastiger als in São Paulo, wo man mehr Möglichkeiten hatte, seine Werke zu begutachten. Der erste Text von Max Bill wurde 1951 im Zuge seiner Retrospektive in der Zeitschrift *Habitat* publiziert („Schönheit aus Funktion und als Funktion“[47]). Dennoch blieb die Anzahl der Texte Bills, die in Brasilien publiziert wurden, erstaunlich gering. Die meisten wurden bereits in den 1940er Jahren zuerst in Argentinien verlegt. Texte und Abbildungen seiner Werke erschienen in den wichtigsten Zeitschriften, die sich mit konstruktivistischer Kunst in Buenos Aires auseinandersetzten[48]. Auch die Monographie (*Max Bill*, 1955), die ursprünglich in São Paulo im Zuge der Bill-Retrospektive erscheinen sollte, wurde schließlich von dem Künstler Tomás Maldonado in der Zeitschrift *Nueva Visión* in Buenos Aires publiziert.

46 Interview mit Weissmann in Gávea, Revista de Historia da Arte e Arquitetura, Vol. 14, Nr. 14, September 1996. Nachdruck in: Weissmann, Ohtake und Paixão (2008): *Franz Weissmann*, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 199.

47 Dieser Aufsatz wurde erstmals 1949 auf Deutsch in der Zeitschrift *Das Werk* (Heft 8, 272–274) gedruckt.

48 *Arte Madi Universal*, verlegt von Gyula Kosice, Ciclo von Aldo Pellegrini, *Ver y Estimar* von Jorge Romero Brest, *Contemporánea* von Juan Jacobo Bajarlía und *Nueva Visión* von Tomás Maldonado (Vgl. Bonet 2010, 12).



Abb. 2: Franz Weissmann, *Cubo vazado*, 1951. Goldenes Metall, 45 x 45 x 45 cm (Quelle: Pinakoteke Rio de Janeiro 2011, 155).

Neueste Forschungsansätze aus Lateinamerika richten nun ihren Fokus darauf, die Bedeutung von Max Bills Lateinamerika-Erfahrung (vornehmlich Brasilien und Argentinien) für die Entwicklung des Künstlers zu untersuchen (García 2009a, 2009a, 2008, 2010) und damit gewissermaßen die Perspektive umzudrehen bzw. diese „Auslassungen" der „generellen Geschichten der modernen Kunst" zu beheben (García 2009a, 209). Es ist tatsächlich auffällig, dass seine Präsenz in Brasilien und Argentinien sowohl persönlich als auch die seiner Werke und Texte in Monographien über Max Bill weitgehend unbeachtet bleibt (García 2009a, 210)[49]. Dabei eröffnete sich in diesen Ländern für Bill ein Aktionsraum, der in diesem Maße in Europa für seine Ideen zum gleichen Zeitpunkt nicht vorhanden war. Im Gegensatz zum abstrakten Expressionismus verfügte die Schweizer konkrete Kunst über wenig Popularität im europäischen künstlerischen Panorama der Nachkriegszeit (2009a, 209). Auch die generelle Abwesenheit Schweizer Konkreter Kunst auf den frühen

49 Anker (1979); Bill, Buchsteiner und Ackermann (2005), Bill, Alviani und Fast (2008). Eine rezente Ausnahme bildet der Katalog der Max Bill-Ausstellung in Madrid 2015, in dem ein Text von García auf Bills Präsenz in Brasilien und Argentinien eingeht, Toledo (2015).

São-Paulo-Biennalen zeugt davon. Die argentinische Kunsthistorikerin María Amalia García nennt diesen Umstand als zentralen Grund für das Auslassen von Bills Präsenz in Lateinamerika in europäischen Publikationen. Dem brasilianischen Kunstkritiker Mário Pedrosa war schon in den 1950er Jahren aufgefallen, dass in Europa und den USA die konkrete Kunst wenig Beachtung fand und stattdessen entgegengesetzte Tendenzen populär wurden (Pedrosa 1975a, 26). Daher warnte er auch vor einer zu orthodoxen Rezeption Max Bills und der Schweizer Konkreten Kunst in Brasilien (ibid.).

Die von Max Bill organisierte breite Retrospektive konkreter Kunst 1960 in Zürich *Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung*, zu der er auch einige Werke brasilianischer Künstler[50] in die Stadt holte, wird heute als kulturpolitische Strategie seitens Bill betrachtet, um die Dynamik und Aktualität der Konkreten Kunst gegenüber anderen künstlerischen Tendenzen zu beweisen (Neubauer 2009).

> Concrete Art was now becoming extinct. The group that Bill brought together was so fractured that it was almost impossible to reconstruct the coherence to which the idea of Concrete art aspired (García 2009b, 66).

Bereits der Einleitungstext der Ausstellung von Max Bill weist eine stark defensive Haltung auf und setzt die Ausstellung explizit von der Dokumenta 1955 in Kassel ab (Bill 1960, 8). Obwohl Bill sein Konzept der Konkreten Kunst für diese Ausstellung sehr stark erweiterte und öffnete, sodass er sogar die Malerei Jackson Pollocks (Lammert 2010, 65) und verschiedene Magazine und Manifeste (u. a. das Manifest der Futuristen) darin unterbringen konnte, sind die neuesten Tendenzen aus Rio de Janeiro, also der Neokonkretismus, nicht präsent (Neubauer 2009). Zwar sind einige der Künstler, die sich dem Neokonkretismus zuwandten, mit Werken vertreten, jedoch wurden solche ausgewählt, die in ihrer materiellen Präsenz noch nicht eindeutig neokonkreten

---

50 Insgesamt umfasste die Ausstellung 168 Werke, die zwischen 1910 und 1960 entstanden sind. Aus Brasilien waren Arbeiten von Waldemar Cordeiro, Alexandre Wollner, Mary Viera, Almir Mavignier, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Décio Vieira, Amilcar und Willys de Castro, Hélio Oiticica, Lygia Pape und Lygia Clark zu sehen.

Gestaltungsprinzipien folgten.[51] Zudem war auch das *Neokonkrete Manifest*, das bereits 1959 entstanden war, nicht in der Ausstellung präsent. Der Schweizer Kunsthistorikerin und Kuratorin Susanne Neubauer zufolge lag diese Auslassung allerdings auch daran, dass das Manifest „gegen jede Art von ‚konkret-rationalistischer' Kunst" geschrieben war und damit auch gegen Max Bills Konzeption von konkreter Kunst (2009).

In diesem Kapitel ist zunächst die überhöhte Darstellung der Rolle Max Bills für die Entwicklung der Konkreten Kunst in Brasilien weitgehend widerlegt worden. Dabei ist der Fokus sowohl auf die Retrospektive Bills 1951 in São Paulo und deren Rezeption in Brasilien gerichtet worden als auch auf die Prämierung der *Dreiteiligen Einheit* auf der ersten Biennale in São Paulo. Demgegenüber ist Bills zentrale Bedeutung als Vermittler der von ihm erweiterten Bauhaus-Lehre, seines Ideenguts zur konkreten Kunst und der Konzeption moderner Industriedesign-Ausbildung (nach dem Vorbild der HfG Ulm) hervorgehoben worden, ebenso wie seine Bedeutung im Aushandlungsprozess verschiedener Konzeptionen von Moderne. Zuletzt wurde auf Bills Lateinamerika-Erfahrungen im Kontext der europäischen künstlerischen Tendenzen hingewiesen und auf die Auslassung der neuesten Entwicklungen in Brasilien, der neokonkreten Kunst, in seiner breit angelegten Ausstellung *Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung* 1960 in Zürich. Inwiefern sich die neokonkreten Künstler von Max Bill absetzten und welche anderen Künstler und theoretischen Strömungen auf diese Entwicklung Einfluss hatten, soll im nächsten Unterkapitel erläutert werden.

---

51 Von Franz Weissmann war eine der wenigen Skulpturen zu sehen. Entgegen den charakteristischen neokonkreten Skulpturen, die keinen Sockel oder Untergrund mehr hatten, besitzt diese Skulptur jedoch noch eine Platte als Basis. Von Lygia Pape war ein Holztafeldruck zu sehen (*Xilographie*, 1959), Lygia Clark war durch ein *Contra-Relevo* (Nr. 7, 1960) repräsentiert und Hélio Oiticica durch ein Bild der *Gelben Serie* (Nr. 3, 1959). Weder waren Werke der Serie der *Bilaterais* noch der *Relevos Espacias* von Oiticica zu sehen, die bereits ganz eindeutig neokonkrete Prämissen umsetzen. Von Lygia Clark vermisst man vor allem Werke aus der Serie der *Bichos*, die sie ab 1960 begann.

2.3 Lokale Konfigurationen des Konkreten

Der Begründer der Konkreten Kunst Theo van Doesburg schrieb 1930 in einem Text, der heute in der Kunstgeschichte als Manifest betrachtet wird, dass das konkrete Kunstwerk „vor seiner Ausführung vollständig im Geist entworfen und ausgestaltet“ sein müsse, und dabei keinerlei „von der Natur, von Sinnlichkeit oder Gefühl vorgegebene Formen“ enthalten dürfe. Damit grenzte er die konkrete Kunst von der geometrischen Abstraktion ab, denn letztere beruhte noch immer auf dem Abstrahieren von einer weltlichen Realität. In Anlehnung an van Doesburgs Konzeption von Konkreter Kunst schreibt Max Bill vierzehn Jahre später:

> sie [konkrete kunst] soll der ausdruck des menschlichen geistes sein, für den menschlichen geist bestimmt, und sie sei von jener schärfe und eindeutigkeit, von jener vollkommenheit, wie dies von werken des menschlichen geistes erwartet werden kann (Bill 2001, 30).[52]

Der Dichter, Kritiker und Theoretiker der neokonkreten Bewegung, Ferreira Gullar, hingegen konstatiert im Neokonkreten Manifest, dass der intuitive Schaffensprozess einen integralen Bestandteil des Kunstwerkes bildet. Das Werk sei ein „Quasi-Corpus“, „ein ästhetischer Organismus“, der zu nicht weniger in der Lage sei, als „einen neuen expressiven Raum“ zu schaffen (Gullar 2010, 14). Diese Konzeption von konkreter Kunst scheint zunächst den von Doesburg und Bill vorgegebenen Prämissen zu widersprechen.

In diesem Kapitel wird daher auf die vielfältigen anderen historischen Akteure, Bedingungen und Diskurse eingegangen werden, die

52 Es muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass Bill durchaus ein weitaus offeneres Verständnis von konkreter Kunst vertrat als van Doesburg. „The plastic-mathematical concept that Bill was proposing did not refer to a cold numerical but rather to the human capacity for managing relationships“ (García 2009b, 61). „Works like the Tripartite Unity […] is anything but a severe and harsh expression of geometry, yet, it is geometrically perfect. Bill’s explorations of curves, Moebius strips, and his series of variations on a theme gave concrete art a more lyrical and playful character“ (Pérez-Barreiro 2011, 71).

in Rio de Janeiro in den 1950er Jahren von Bedeutung waren, um zu zeigen, wie der Begriff des Konkreten zu einer Kippfigur werden konnte, der konstruktivistisches Gedankengut mit leiblicher Erfahrbarkeit auf eine Weise zusammenbringt, die den Nährboden für die später besprochenen neokonkreten Werke bereitet. Zunächst werden die Ausstellung *Modernos Argentinos* am MAM-RJ 1953 und ihr Verständnis von Konkreter Kunst näher betrachtet und dann die Bedeutung des Kunstkritikers Mário Pedrosa eruiert, der in seinen eigenen theoretischen Überlegungen zur konstruktivistischen Kunst eine Verbindung zu Emotionen und Sensibilität herstellt, die bereits ein wichtiges Element im Verständnis des Konkreten der Cariocas[53] bildet. In diesem Zusammenhang werden auch die Malschulen des Künstlers Ivan Serpa am MAM-RJ (*Atelier Livre* und *Atelier Infantil*) untersucht sowie das Atelier in der psychiatrischen Klinik *Engehno de Dentro*. Als Inspirationsquelle aus dem Ausland wird Max Bill Alexander Calder entgegengesetzt, der besonders für die in Rio arbeitenden Künstler von größerer Bedeutung war. Zuletzt soll auf den vermeintlichen Bruch eingegangen werden, den die gemeinsame Ausstellung der in Rio und São Paulo arbeitenden konkreten Künstler hervorgerufen und schließlich zum Neokonkretismus geführt haben soll. Es wird argumentiert, dass dieser Bruch vor allem auf personeller und textueller Ebene stattgefunden hat, die Werke beider Gruppen sich jedoch von Beginn an stark unterschieden haben nicht zuletzt durch die unterschiedliche historische Konfiguration der Gruppen. Diese Feststellung macht eine intensive Auseinandersetzung mit den Kunstwerken selbst umso dringlicher.

Die *Modernos Argentinos*

Im gleichen Jahr, in dem Max Bill seine Vorträge in São Paulo und Rio hielt, organisierte das Museum für Moderne Kunst in Rio eine Ausstellung zu moderner Kunst aus Argentinien, darunter eine Reihe konkreter

53 In Brasilien bezeichnet man die Bewohner der Stadt Rio de Janeiro auch als Cariocas und die Bewohner der Stadt São Paulo als *Paulistas*. Im Folgenden werden diese Bezeichnungen verwendet.

Künstler[54], und lud im Zuge der Veranstaltung den Künstler und Theoretiker Tomás Maldonado und den Kunstkritiker Jorge Romero Brest ein, ebenfalls Vorträge zu halten[55]. Die konkreten Künstler in Argentinien hatten sich bereits 1944 um Maldonado zusammengefunden, der Max Bill und seine Schweizer Kollegen 1948 in Zürich traf, wo er die Möglichkeit hatte, Werke zu sehen und sich mit den Künstler auszutauschen. Anfang des darauffolgenden Jahres begann der Kritiker Jorge Romero Brest, die Zeitschrift *Ver y Estimar* zu verlegen, in der er die Idee der Abstraktion verteidigte. Die argentinischen Künstler, die 1953 im MAM-Rio ausgestellt wurden, konnten also auf eine längere konkret-konstruktivistische Tradition zurückblicken als ihre Kollegen in Brasilien und sie waren ebenfalls mit dem Ideengut von Max Bill in Berührung gekommen. Obwohl Argentinien aufgrund institutioneller Schwierigkeiten letztlich nicht mit Künstler auf der Biennale vertreten war, saß Jorge Romero Brest in der Jury der ersten Biennale von São Paulo und setzt sich für konkrete Kunst ein, nicht zuletzt für die Prämierung von Max Bills *Dreiteilige Einheit* (García 2009b, 64). Dennoch waren die argentinischen Künstler weit davon entfernt, sich Bills Prämissen zu eigen zu machen. Dafür waren die Argentinier aber zu der Zeit „extrem interessiert an der Möglichkeit künstlerischen Austauschs mit Brasilien" (ibid.).

Im Katalogtext, der die Ausstellung der argentinischen Künstler begleitet, erwähnt Romero Brest bereits das Konzept *Nova Objetividade*[56], das vierzehn Jahre später von Hélio Oiticica erneut aufgegriffen wurde. Brest beschreibt damit den Weg, den die Kunst in den letzten

54 *Grupo de Artistas Modernos Argentinos*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, August (1953). Aus der Gruppe der konkreten Künstler waren Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Lidy Prati und Claudia Girola beteiligt.

55 Jorge Romero Brest hielt insgesamt sechs Vorträge im MASP, darunter „O velho e o novo conceito de abstração nas artes plásticas" und „Tendências da arte abstrata".

56 Der Terminus wird hier im portugiesischen Original verwendet, da er ebenfalls als Übersetzung der Kunstrichtung *Neue Sachlichkeit* fungiert, in diesem Kontext (und auch in den Schriften von Oiticica) sich jedoch nicht darauf bezieht. Bei Oiticica erhält der Begriff eine völlig andere Konnotation als bei Brest. Darauf wird in Kapitel 6.3 noch näher eingegangen.

fünfzig Jahren eingeschlagen hat und deren einzig wahre Richtung er in der Geometrie sieht.

> a única que não responde à realidade circunstanciada do homem sensível e sentimental que se concebe como indivíduo, a única que implica a superação da contingência: a geometria. […] A geometria é um instrumento da ordenação de emoções, assim como o foi a anatomia para um Ingres, por exemplo.[…] Porque tambem há uma sensibilidade precisa, uma emotividade precisa, e uma fantasia precisa. E nada autoriza supor que a sensibilidade só se manifesta através das imprecisões, às quais os românticos nos tinham acostumado.[57] (Brest 1953, 8)

Die Verbindung von Phantasie, Sensibilität und Emotion mit konkreter Kunst lief Bills Vorstellungen vollkommen zuwider und – schlimmer noch – sie widersprach sich für ihn. Bill konstituierte die konkrete Kunst so, dass sie diese sensorischen Qualitäten ausschloss. Doch ist es gerade diese Verbindung, die in Rio de Janeiro schließlich zum Neokonkretismus führte. Die deutsche Kunsthistorikerin Angela Lammert weist zwar darauf hin, dass es auch im Bauhaus bereits um „individuelle und emotionale Aspekte [ging], die man in der auf das Funktionale ausgerichteten Ideologie zurückgesetzt sah" (Lammert 2010, 64). Diese Debatten verliefen jedoch vorwiegend zwischen Kandinsky und Klee einerseits und Gropius und Hannes Meyer anderseits (64) und sind daher in dieser Form nicht nach Brasilien getragen worden. Dies als Argument für die diversifizierten „Tendenzen in der Geschichte der konstruktiven Kunst" zu nutzen, wie Lammert vorschlägt, um zu zeigen, dass der Konflikt zwischen den *Paulista*- und *Carioca*-Künstlern nicht auf Max Bill zurückzuführen ist, verfolgt jedoch implizit eine eurozentrische Perspektive. Vielmehr ist nach den lokalen historischen Bedingungen zu fragen, die zu diesen unterschiedlichen Tendenzen geführt haben.

---

57 „Die einzige, die nicht auf die durch den sensiblen und sentimentalen sich selbst als Individuum wahrnehmenden Menschen bedingte Realität reagiert; die einzige, die die Überwindung der Kontingenz impliziert: Die Geometrie. […] Die Geometrie ist ein Ordnungsinstrument der Emotionen, so wie die Anatomie es für einen Ingres war zum Beispiel. […] Denn es gibt auch eine präzise Sensibilität, eine präzise Emotionalität und eine präzise Fantasie. Und nichts verleitet dazu anzunehmen, dass sich die Sensibilität nur in Unpräzisionen manifestiert, an die uns die Romantiker gewöhnt haben."

Als die Ausstellung *Modernos Argentinos* stattfand, existierte in Rio bereits ein künstlerisches Klima, das eine Verbindung von konkreten Prämissen und affektiven Bedürfnissen begünstigte. Diese Einstellung zeichnete sich auch während der Vorträge Max Bills in Rio ab. Aufgrund der Presseberichte, die seiner Meinung nach sein Anliegen nicht richtig dargestellt hatten, ließ er sich für seinen zweiten Vortrag in Rio im Vorfeld Fragen des Publikums geben, um Missverständnisse zu klären (García 2010, 153). Eine davon lautete: „Sendo a arte uma fonte de subordinada à matemática, acha que as emoções devam tambem ser sentidas matemáticamente?" (o.A., 2. Juni 1953)[58].

Eine besondere Rolle in der Herausbildung einer Konkreten Kunst in Rio, die Ausdruck und Affektivität nicht ausschloss, spielte der brasilianische Kunstkritiker und politische Aktivist Mário Pedrosa. Seine theoretischen Überlegungen zur geometrisch abstrakten und später zur konkreten Kunst waren außerdem wegweisend für die Entwicklung des Neokonkretismus.

Mário Pedrosa

Pedrosa lancierte während der 1950er Jahre zum radikalsten Verfechter der geometrischen Abstraktion in Brasilien und unterstützte die Künstler in Rio in ihren Experimenten. Während der autoritären *Estado Novo*-Ära[59] in Brasilien war Pedrosa aufgrund seiner politischen Aktivitäten gezwungen ins Exil zu gehen, sodass er die Jahre zwischen 1937 und 1945 in Paris und New York verbrachte, wo er europäische und nordamerikanische Abstraktion kennenlernte. Als er schließlich nach Rio zurückkehrte, hatte er bereits seine eigene Theorie der modernen Kunst entwickelt. Für Pedrosa war Kunst im Allgemeinen ein universeller Ausdruck der Menschheit und genauso autonom wie mit dem Leben

58 „Da die Kunst eine untergeordnete Quelle der Mathematik ist, glauben Sie, dass die Emotionen ebenfalls auf mathematische Weise gefühlt werden sollten?" (o.A., 2. Juni 1953). Leider sind die Antworten nicht schriftlich überliefert.

59 Durch einen Putsch kam 1937 Getúlio Vargas an die Macht, der ein autoritäres Regime errichtete, bis er 1945 von bewaffneten Truppen abgesetzt wurde.

verbunden (Poppel 2011, 53). Die Formulierung seines kunsttheoretischen Gedankenguts war dabei sehr stark an die Praxis gebunden. Zuerst erprobte er sie im Atelier der psychiatrischen Klinik *Engenho de Dentro* und im Kunstunterricht von Kindern und dann im gemeinsamen Austausch mit den Künstlern, die an den Malklassen im MAM-RJ teilnahmen, die sich fast täglich mit ihm trafen und über ihre Kunst diskutierten (Sant'Anna 2011, 2010).

Als Pedrosa nach seiner Rückkehr nach Brasilien von dem jungen Künstler Almir Mavignier eingeladen wurde, zusammen mit den Künstlern Ivan Serpa und Abraham Palatnik an künstlerischen Workshops mit den Insassen der psychiatrischen Klinik *Engenho de Dentro* in der Nähe von Rio teilzunehmen, stimmte Pedrosa begeistert zu. Das Atelier der Klinik markiert einen zentralen Ort für die Entwicklung der geometrisch-abstrakten und später konkreten Kunst in Rio de Janeiro. Die brasilianische Kunsthistorikerin Glaucia Villas Bôas behauptet sogar:

> O ateliê do Engenho de Dentro questiona os marcos convencionais de origem do movimento concretista no eixo Rio de Janeiro/São Paulo geralmente atribuídos ao premio concedido a Max Bill na I. Bienal de São Paulo em 1951, ou ao manifesto do *Grupo Paulista Ruptura* de 1952 (Villas Bôas 24.–28.10.2006, 3).[60]

Auf der Grundlage der Erfahrungen mit den künstlerischen Ausdrucksformen der psychisch Kranken entwickelte Pedrosa seine theoretische Konzeption moderner Kunst weiter. Die im Atelier der Klinik entstandenen Arbeiten waren bereits im Zentrum von Rio de Janeiro zu sehen (in der Galerie des Ministeriums für Bildung und Kultur, 1947), als Pedrosa 1949 gemeinsam mit León Degand eine Ausstellung der Arbeiten im MAM-SP organisierte. Die Ausstellungen wurden in der brasilianischen Presse von polemischen Debatten über Kunst und Verstand begleitet, in denen Pedrosa sich stets für die Anerkennung des künstlerischen Potenzials der Insassen aussprach (Poppel 2011, 54; Villas Bôas

60 „Das Atelier *Engenho de Dentro* hinterfragt die konventionellen Rahmenbedingungen des Ursprungs der konkreten Bewegung in der Achse Rio de Janeiro/São Paulo, die generell dem Empfang des [Skulpturen-]Preises durch Max Bill auf der ersten Biennale von São Paulo 1951, oder dem Manifest der *Paulista* Gruppe *Ruptura* von 1952 zugeschrieben wird."

24.–28.10.2006, 7). Auf der Finissage einer Werkschau in Rio hielt er einen Vortrag, der als Markstein seiner theoretischen Überlegungen zur abstrakten Kunst gelten kann[61]. In seinen Augen war die abstrakte Sprache der modernen Kunst nun sowohl direkt mit der sogenannten primitiven Kunst der afrikanischen und präkolumbinen Kulturen in Lateinamerika verbunden, als auch mit dem künstlerischen Schaffen von Kindern und psychisch Kranken (Pedrosa 1949).

Für die drei an den Workshops beteiligten Künstler Mavignier, Palatnik und Serpa bedeutete die Zusammenarbeit mit den Insassen der Klinik eine vollkommene Neuorientierung ihrer eigenen Arbeit. Die *Engenho*-Künstler hatten weder eine kunsthistorische Vorbildung noch eine praktische künstlerische Ausbildung außerhalb des Ateliers genossen und waren trotzdem in der Lage, Bilder von beeindruckender Plastizität zu produzieren (Villas Bôas 24.–28.10.2006, 10/11). Diese entstanden offensichtlich aus einem „inneren Impuls" (ibid.) heraus. Zusammen mit Pedrosa, der gerade seine Habilitationsschrift *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* (Von der affektiven Natur der Form im Kunstwerk, 1949)[62] fertiggestellt hatte, diskutierten die Künstler über die „Existenz und Evolution der Form in der Welt" (ibid.). Pedrosa sah die zentrale These seiner Dissertation, der Inhalt einer Form sei in ihrem eigenen Charakter zu finden und nicht in der Natur, in der künstlerischen Praxis der *Engenho*-Künstler bestätigt (24.–28.10.2006, 12). Obwohl das Wort „konkret" damals noch nicht von den Künstlern (und auch nicht von Mário Pedrosa) gebraucht wurde, ist der Schaffensprozess der *Engenho*-Künstler von Pedrosa im Nachhinein als Hinwendung zur konkreten Kunst verstanden worden, die ohne kunsthistorische Kenntnisse erfolgt sei (ibid.). Pedrosa behauptet allerdings, es wäre Jorge Romero Brest gewesen, der in Rio zuerst von „Konkretismus"

61 Umso erstaunlicher ist es, dass ausgerechnet dieser Aufsatz nicht in den von Aracy Amaral und Otilia Arantes herausgegebenen Anthologien von Pedrosas Texten erschienen ist (Pedrosa und Otília Arantes (1998); Otilia Beatriz Fiori Arantes (1995); Amaral (1975); Pedrosa und Otília Arantes (1998); Otilia Beatriz Fiori Arantes (1995); Otília Arantes (1996).

62 Mit dieser Arbeit bewarb sich Pedrosa für die Professur für Kunstgeschichte und Ästhetik an der Fakultät für Architektur der Universität von Rio de Janeiro.

sprach, als er 1951 eine Reihe von Vorträgen in São Paulo und Rio hielt (Amaral 1975, 26; Pedrosa 1975a, 26).

Etwa zeitgleich begann Ivan Serpa zwei künstlerische Gruppen am MAM-RJ zu leiten. Aus den Teilnehmern des *Atelier Livre* setzte sich wenig später die erste (überwiegend) konkret-konstruktivistisch arbeitende Gruppe *Frente* in Rio zusammen. Im *Atelier Infantil* experimentierte er mit der künstlerischen Bildung von Kindern, was zu dem Zeitpunkt eine ungewohnte Neuheit darstellte. Auch für dieses Experiment interessierte sich Pedrosa und er verteidigte Serpas Anliegen in einem seiner Artikel von 1947[63]. Serpas informelle Malschule für Kinder „existierte ohne Unterstützung durch öffentliche Gelder" und fern der traditionellen Kunstausbildung der Akademien (Alambert 2009, 162). Er experimentierte dabei mit einer damals neuen Methode, um die künstlerische Ausdrucksfähigkeit von Kindern zu fördern. Insgesamt viermal wurden die Arbeiten von Serpas jungen Schüler im MAM-RJ ausgestellt (jährlich 1952–55). Im Begleitheft der ersten Ausstellung erschien ein Text von Pedrosa, in dem er angibt, dass diese Werkschau demonstriere, dass „den Kindern die kreative Kraft angeboren" sei (Pedrosa 1952, 7). Auch im künstlerischen Schaffensprozess der Kinder sah Pedrosa seine These über die Form bestätigt, als er feststellte, dass „die Genese der Form parallel zur Genese der visuellen Imagination der Kinder verläuft" (Pedrosa 1981b, 69)[64]. An Prinzipien der Gestalttheorie orientiert, sah er die „erste Formerfahrung" dieser Kinder aus „motorischen Übungen" einerseits und „unbewussten Impulsen" andererseits erwachsen, sodass „die reine Sinneswahrnehmung sich in einem visuellen Konzept kristallisiert" (1981c, 67).

Mit den Ausstellungen der Bilder des *Atelier Infantil* verfolgte das MAM-RJ eine recht progressive Ausstellungspolitik in den 1950er

---

63 Pedrosa, Mário (1947): „A força educadora da arte [1949]", in: Arantes (1996, 61–62).

64 „A gênese da forma é paralela à gênese da imaginação visual da criança." Als Quellennachweis in der Anthologie (1981) von Amaral erscheint lediglich das Datum (4. November 1954). Es bleibt offen, ob der Text je zuvor publiziert wurde oder eher eine Art Tagebucheintrag Pedrosas war, der nicht zur Veröffentlichung konzipiert war.

Jahren, die in São Paulo in dem Maße nicht zu erkennen ist.[65] Neben den bereits kanonisierten künstlerischen Avantgarden Europas aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde lokale zeitgenössische Kunst ausgestellt, die von einem sehr weitgefassten Kunstbegriff zeugte. Auch das mag zu einem erheblichen Teil an Pedrosa gelegen haben, der zwar nicht direkt an der Leitung des MAM-RJ beteiligt war, jedoch als oft konsultierter *Connaisseur* sowohl Ausstellungen vorschlug[66] als auch für eine Reihe von Katalogen[67] verantwortlich war, in denen er eigene Texte publizieren konnte (Sant'Anna 2011, 205/6).

Während Mavignier, Serpa und Palatnik zu Pionieren der geometrischen Abstraktion und konstruktivistischen Malerei in Rio wurden, arbeitete Pedrosa seine Theorie zu dieser Kunstrichtung in verschiedenen Texten weiter aus.[68] Das Besondere an der geometrischen Abstraktion lag für Pedrosa darin, dass sie „direkt auf der Grundlage der Sensibilität agiert und das weniger aufgrund der Themen sondern wegen des der Form inhärenten Dynamismus" (Otília Arantes 2004, 64)[69]. Diese Idee erweiterte er zunehmend im Laufe der 1950er Jahre, als das Ideengut der Konkreten Kunst in Brasilien zirkulierte, und kam so zu dem Schluss, dass der Konkretismus seiner Ansicht nach eine „zentrale Rolle in der 'Revolution der Sensibilität' hätte übernehmen können" (Otília Arantes 2004, 66).

Es ist bemerkenswert, dass Pedrosa sich in seinen Texten selten auf Vertreter der Konkreten Kunst beruft, wie etwa Theo van Doesburg oder

---

65 1958 zeigte das Museum außerdem die Ausstellung *Arte do esquimó canadiense*. Die Ausstellung der *Engenho*-Künstler im MAM-SP *Nove Artistas do Engehno de Dentro* (1949) war bei León Degand zunächst auf Widerstand gestoßen, doch konnte Pedrosa ihn von seinem Anliegen überzeugen (Villas Bôas (24.–28.10.2006, 9).

66 Die Retrospektive von Alfredo Volpi, 1957 und die *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, ebenfalls 1957.

67 *Espace*, 1955; *Burle Marx*, 1956; *Exposição permanente*, 1956–57; *Volpi*, 1957.

68 Vor allem in „Problemática da Sensibilidade – I", „Problemática da Sensibilidade – II", „Da Abstração a Auto-Expressão" (1959), „Das Formas Significantes à Lógica da Expressão" (1960), in: Amaral (1975).

69 „ou seja, que a sua peculiaridade é atuar diretamente sobre a sensibilidade e isto, menos pelos temas do que pelo ‚dinamismo próprio das formas'."

Max Bill. Vielmehr bezieht er sich auf die Künstler Piet Mondrian, Wassily Kandinsky und Paul Klee, die er als Vorreiter der „Sensibilisierung der Intelligenz" (Pedrosa 1975c, 20) betrachtet und die „eine Erkenntnisweise suchten, die von der westlichen Zivilisation fallengelassen wurde" (1975, 20). Er bezieht sich auch deshalb auf diese Künstler, weil er glaubte, dass sie „die Suche nach unbekannten, der Imagination oder dem Extra-perzeptiven entspringende Formen-Intuitionen" vorantrieben (1975, 20), die für die zeitgenössische Kunst von zentraler Bedeutung sei. „Konkret" konnten für Pedrosas Verständnis daher sowohl Konstruktivisten als auch nicht-geometrisch arbeitende Künstler sein.

1959, im Jahr der offiziellen Gründung der neokonkreten Bewegung durch ein Manifest, definierte er, dass es die Aufgabe der geometrisch-abstrakten Kunst und speziell der konkreten Kunst sei, „gerade die schreckliche Dichotomie zwischen Ratio und Sensibilität zu beenden; sie wieder zu verbinden, wie zu der Zeit, als der Mensch erstmals Bewusstsein über sein Schicksal und sein Getrennt-sein [von der Welt und den anderen, *Anm. der A*.] erlangte" (Pedrosa 1975c, 20)[70]. Diese Definition hatte, wie später noch dargelegt wird, sehr starken Einfluss auf die Konzeption der neokonkreten Kunst.

Um Mário Pedrosas Rolle für die Cariocas zu erörtern, erweist es sich als aufschlussreich zunächst Pedrosas Präsentation der *Frente*-Künstler im Katalogtext zur zweiten gemeinsamen Ausstellung (1955 im MAM-Rio) zu betrachten.

> A virtude deles continua a ser – a que sempre foi: horror ao ecletismo. Uma coisa os une […] a liberdade de criação. […] Atividade autônoma e vital, ela visa a uma altíssima missão social, qual a de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e modelar as próprias emoções. (Pedrosa 1998b, 248)[71]

70 „Seu empenho [da arte concreta] consiste precisamente em acabar com a terrível dicotomia da inteligência da sensibilidade; em fundi-las de novo como quando o homem tomou pela primeira vez consciência de seu destino e de seu ser à parte."

71 „Ihre Tugend ist weiterhin das, was sie immer war: Grausen vor dem Eklektizismus. Eine Sache eint sie, […] die Freiheit der Gestaltung. […] Als eine autonome und vitale Aktivität, zielt sie auf eine höchste soziale Mission ab, nämlich der

Diese Beschreibung fasst vor allem Pedrosas theoretische Konzeption der abstrakten Formensprache zusammen und hat wenig mit den Vorstellungen von konkreter Kunst zu tun, die Max Bill vertrat. Zentrales verbindendes Element der Gruppe ist hier lediglich die „Freiheit der Gestaltung“[72], die jedoch mit einem wichtigen Bildungsauftrag verbunden ist. Den Künstlern wird von Pedrosa die Aufgabe der Sinnesschärfung und „Formung der Emotionen“ ihres Publikums zugeschrieben. Diesen kreativen Umgang mit Emotionen, die sowohl modelliert als auch diszipliniert werden können, hat Pedrosa in einem Aufsatz von 1959 weiterentwickelt, in dem er an seine Gedanken zur affektiven Natur der Form anknüpfte. Er schrieb, „das Kunstwerk [ist] eine imaginäre oder sensible Objektivierung einer neuen Konzeption eines Gefühls, das die Menschen zum ersten Mal verstehen und das ihr Leben bereichert“[73] (Pedrosa 1975b, 15).

Pedrosa war mit den theoretischen Überlegungen der nordamerikanischen Philosophin Susan K. Langers vertraut, deren Gedankengut in diesem Zitat sichtbar wird. In ihrer Monographie *Feeling and Form* (1953) behauptet sie, die primäre Funktion von Kunst sei, die affektive Erfahrung der Menschen und – so zitiert sie Pedrosa – „die Konzeption der Sinne und ergo der Realität zu formen“ (Amaral 1975, 15; Langer 1977, 11). Dieser Erkenntnis geht die Annahme voraus, dass umgekehrt „Leben seine Prozesse in Materie ein[schreibt], in dem es diese formt und gestaltet“, wie die Philosophin Agnes Neumayr (2009, 15) Langers Bestreben zusammengefasst hat. Langer schreibt der Dimension der Gefühle eine zentrale Rolle im erkenntnistheoretischen Prozess von Kunst zu, wobei die Sinneswahrnehmung eine gesonderte Stellung darin einnimmt. Sie geht davon aus, dass der Mensch einen natürlichen

Epoche einen Stil zu geben und die Menschen zu verändern, sie darin zu bilden, ihre Sinne in ihrer Fülle auszuüben und die eigenen Emotionen zu formen.“

72 Im Originaltext heißt es: „liberdade de criação“. Criação beudeutet sowohl Gestaltung als auch Schöpfung. Es geht also um beides, das Schaffen von Neuem und das Modellieren, das Formgeben dieser Schöpfung.

73 „A obra de arte é a objetivação sensível ou imaginária de uma nova concepção, de um sentimento que passa, assim, pela primeira vez, a ser entendido pelos homens, enriquecendo-lhes as vivências.“

Sinn für Formen besitze, worauf sich auch Pedrosa in seiner Konzeption von konstruktiv-konkreter Kunst beruft (Langer 1977, 32/33).

Langers Thesen ist eine Kritik an der dualen Oppositionslogik zwischen Vernunft und Gefühl, Geist und Körper immanent, die ebenso eine Favorisierung des Sehsinns gegenüber anderen Sinnen für obsolet erklärt. Die Philosophin hat damit aktuelle Kritiken am westlichen Okularzentrismus vorweggenommen, die sich ab den späten 1980er Jahren vor allem in anglo-amerikanischen Debatten durchgesetzt haben (Foster 1988; Levin 1993; Bryson 1997; Jay 1994). Der Fokus auf das Sehen gehe zwar bereits auf Überlegungen von Aristoteles zurück, die Überhöhung des Optischen über andere Sinne und seine Verbindung mit Vernunft und Rationalität sowie die damit einhergehende Abwertung von Geruchs-, Geschmacks-, und Tastsinn als nieder und tierisch sei jedoch ein Phänomen der Moderne (Classen 1997, 402).

Im gleichen Jahr, in dem das *Neokonkrete Manifest* erscheint (1959), wendet sich Pedrosa der Rolle des Betrachters in der Kunst zu. War es 1955 zur Ausstellung der *Frente*-Gruppe noch der Künstler, der mit der „Sinnesschärfung“ und „Formung der Emotionen“ (Pedrosa 1998b, 248) des Betrachters beauftragt war, spricht Pedrosa nun dem konstruktivistischen Werk das Potenzial zu, die Affektivität des Betrachters neu zu gestalten. Dem Künstler kommt in diesem Prozess eine eher passive Rolle zu, denn er koordiniert und organisiert lediglich „Form-Objekte“ (forma-objeto), „Objekt-Gefühle“ (objeto-sentimento) und „Gefühl-Imagination“ (sentimento-imaginação) (Pedrosa 1975b, 15). Dem Objekt wird dagegen ein affektives Eigenleben attestiert (Objekt-Gefühle), das direkt mit dem Betrachter kommuniziert. Diese radikale Neukonzeptualisierung der konstruktivistischen Kunst und der Einbezug des Betrachters sowie die Relativierung der Rolle des Künstlers beruhen unter anderem auf Lektüren der Schriften des französischen Philosophen Maurice Merleau-Pontys, auf den sich die neokonkreten Künstler auch in ihrem Manifest beziehen, wie bereits in der Einleitung (1.1) dargestellt wurde.

Der argentinische Philosoph Enrique Dussel und der peruanische Soziologie Aníbal Quijano haben präzise herausgearbeitet, wie die Übernahme europäischer Denk- und Wissensmuster einen zentralen Aspekt

der kolonialen Macht darstellte, die noch heute weiter wirkt (Quijano 1992; Dussel 2005). Dazu gehörte vor allem die cartesianische Trennung von Körper und Geist, Vernunft und Gefühl und die Überhöhung des Rationalen und damit auch des Sehsinns, wie ihn bereits Langer kritisiert hat. Diese Sichtweise bedeutet jedoch im Umkehrschluss, dass alle anderen Sinne außer das Sehen implizit zwangsläufig als primitiv und ergo nicht-europäisch/anti-zivilisatorisch eingestuft wurden und so eine Leibperspektive per se ausgeschlossen bleibt. Es ist daher von besonderer Bedeutung, dass Pedrosa sich auf westliche Kritiken dieses Paradigmas bezieht, um daraus eine eigene Metaphysik der Form zu generieren.

Es ist wahrscheinlich, dass Pedrosa in seinen theoretischen Überlegungen außerdem stark von Alexander Calders Arbeiten inspiriert wurde. Während seines Exils in New York schrieb er für die Tageszeitung *Correio da Manhã* in Rio de Janeiro über Calders erste Einzelausstellung (1944)[74], von der er sich sehr beeindruckt zeigte. Vor allem den Anspruch, den Pedrosa an eine – wenn auch teilweise utopische, dessen war er sich bewusst – zukünftige Kunst stellte, nämlich eine Kunst, die mit der Lebenspraxis im Alltag verbunden ist (man bedenke, Pedrosa war bekennender Trotzkist), hatte Calder in seinen Augen zum Teil schon umgesetzt.

> Apesar do profundo desinteresse, da gratuidade plástica, do purismo, é a sua arte, entretanto, intimamente integrada com a vida. Realmente, para Calder, a arte […] é simplesmente a sua maneira natural de viver. (Pedrosa 2006, 48)
>
> Se há um artista, em verdade, que está próximo do ideal da arte do futuro, dessa sociedade ideal em que a arte seria confundida com as atividades da rotina diária, e a prática cotidiana de viver – esse artista é Alexander Calder (2006, 51)[75].

---

74 In dieser von Pedrosa so eindringlich beschriebenen Praxis nimmt der Kunstkritiker bereits Hélio Oiticicas späteres künstlerisches Programm ab Mitte der 1960er Jahre vorweg. Oiticica war zum Zeitpunkt von Calders Einzelausstellung in Rio de Janeiro 1948 erst zehn Jahre alt. Daher ist anzunehmen, dass Oiticica Calders Werke vor allem durch Pedrosas Vermittlung kennengelernt haben dürfte.

75 „Trotz des profunden Desinteresses, der plastischen Einfachheit und des Purismus, ist seine Kunst inzwischen eng mit dem Leben verbunden. Tatsächlich ist Kunst für Calder einfach seine natürliche Art zu leben." „Wenn es wirklich einen Künstler gibt, der dem künstlerischen Ideal der Zukunft nahe kommt, dieser idealen Gesellschaft, in der die Kunst verwechselt wird mit Aktivitäten der täglichen

Die Verbindung von Kunst und Leben offenbarte sich für Pedrosa vor allem in der Beweglichkeit von Calders Mobiles. In der New Yorker Ausstellung wurde dieser Beweglichkeit Rechnung getragen, indem man seine Objekte anfassen, ja sogar mit den Füßen treten konnte (Mammì 2006, 48). Auch dieser Aspekt ist für die neokonkreten Künstler wichtig, die fünfzehn Jahre später in ihrer ersten gemeinsamen Ausstellung erstmals haptisch erfahrbare Objekte in Brasilien ausstellten.

Calder hatte bereits 1939 zum ersten Mal im Mai-Salon (*Salão de Maio*) von São Paulo in Brasilien ausgestellt: Eine Werkschau zeitgenössischer Kunst und auch einige Werke in der Eröffnungsausstellung des MASP *Do Figurativismo ao Abstraccionismo*. 1948 kam es aufgrund seines persönlichen Kontaktes zu Mário Pedrosa zur ersten Einzelausstellung seiner Werke in Brasilien. Anders als Bills Retrospektive wurde diese Werkschau in beiden Metropolen gezeigt, in São Paulo und Rio de Janeiro, und der Künstler reiste selbst an. Auch in den Folgejahren wurden immer wieder Werke von Calder in beiden Städten ausgestellt[76]. Er hatte an drei Biennalen teilgenommen (1951, ’53 und ’57) und war mit einem speziellen Pavillon an der dritten beteiligt. Bill hingegen war nach der ersten Biennale nur noch mit drei graphischen Arbeiten (Trilogie I, II, III) in der Bauhaus-Retrospektive auf der Biennale 1957 mit Werken präsent. Interessanterweise wird Calders Rolle für den Neokonkretismus unter brasilianischen Kunsthistorikern und Kritikern weitaus kontroverser diskutiert als Max Bills Rolle für die Entwicklung der konkreten Kunst in Brasilien[77].

Zuletzt sei angemerkt, dass Pedrosa 1961 schließlich Chefkurator der VI. Biennale von São Paulo wurde und dazu mit einem erweiterten Konzept moderner Kunst antrat, das teilweise auf heftige Kritik seitens der brasilianischen Kunstkritiker traf. Er verstand Kunst als ein

---

Routine und der alltäglichen Lebenspraxis – dann ist dieser Künstler Alexander Calder.“

76 1959 eine erneute Einzelausstellung in Rio de Janeiro (MAM-Rio), 1960 in der Galeria Ambiente in São Paulo, 1969 erneut auf der Biennale (X) in São Paulo.

77 Ferreira Gullar streitet vehement ab, dass Calder für die neokonkreten Künstler eine Bedeutung hatte (Gullar und Osorio 2010, 204–5; Gullar und Jiménez 2012). Der Kunsthistoriker Camillo Osorio schreibt ihm hingegen eine zentrale Rolle zu (Osorio 2010).

Phänomen aller Zeiten und Weltregionen, infolgedessen wurden moderne Werke genauso gezeigt wie indigene Kunst, und Werke vergangener Epochen ebenso wie zeitgenössische Praktiken. Die Ausstellung löste zu ihrer Zeit kontroverse Diskussionen aus und wird im Biennale-Katalog als „künstlerische Manifestation mit der größten Universalität der Welt" bejubelt (Farias 2001, 113). Ihr quasi-anthropologischer Ansatz institutionalisierte nicht nur Pedrosas breit angelegtes Kunstkonzept, das abseits des westlichen Mainstreams entwickelt wurde, sondern zeigte damit auch der Kunstwelt, dass es durchaus ernstzunehmende Alternativen zu New York und Paris gab, bezüglich der Produktion von Kunstbegrifflichkeiten der Moderne. Pedrosas Ansatz ist dieser Kunstwelt weit in der Zeit voraus.

Frente und *Ruptura* – Disput über die wahre konkrete Kunst

Das Jahr 1957 markierte den Höhepunkt der Konkreten Kunst in Brasilien. Nicht nur hatte sie endlich auf der Biennale von São Paulo die Anerkennung bekommen, die sie durch ihre breite Existenz in São Paulo und Rio ohnehin schon längst verdient hatte. Auf der Biennale wurden sechs konkrete brasilianische Künstler prämiert (Farias 2001, 100)[78] und die Bauhausretrospektive zeigte außerdem eine Vielzahl an Werken internationaler konstruktivistischer Künstler.[79] Außerdem fand zum Jahreswechsel (1956/57) die erste gemeinsame Ausstellung konkreter Künstler aus São Paulo und Rio de Janeiro statt (*I. Exposição Nacional de Arte Concreta*), die in beiden Städten zu sehen war. Doch zeigte die Werkschau vielmehr die Differenzen zwischen den beiden konkret arbeitenden Künstler-Gruppen *Ruptura* (São Paulo) und *Frente* (Rio de

78 Fayga Ostrower, Franz Weissmann, Lygia Clark, Alexandre Wollner, Abraham Palatnik, Zélia Salgado.

79 Josef Albers, Alfred Arndt, Herbert Beyer, Theodore Lux Feininger, Johannes Itten, Wassili Kandinsky, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy, Georg Muche, Xanti Schawinsky, Oskar Schlemmer, Joost Schmidt und Max Bill. Dazu kamen Arbeiten der neuen Generation, die sich am Bauhaus orientierten: Lyonel Feininger, Wilhelm Imkamp, Gerhard Kadow, Ida Kerkovius, Andor Weininger, Fritz Winter, Gerhard Marcks (Museu de Arte Moderna São Paulo (1957, 73–81).

Janeiro) auf, als dass sie eine gemeinsame Linie präsentierte. Die *Ruptura*-Künstler schienen mehr an visuellen Problemen wie zum Beispiel optischen Täuschungen interessiert als die *Frente*-Künstler. Waldemar Cordeiro und Luis Sacilotto (*Ruptura*) arbeiteten zum Beispiel viel mit Farbbalken und Dreiecken, die durch ihre Art der Verschränkung beim Betrachter den Eindruck hervorrufen, es handele sich um dreidimensionale Gebilde statt um flache Gemälde. Die Bilder erhalten auf diese Weise eine Oberflächenstruktur, die durch die Farbkontraste (z. B. Gelb/Schwarz oder Rot/Schwarz) und die Formen hervorgerufen wird. Insbesondere bei Sacilottos Bildern ist es spannend, sie über einen längeren Zeitraum zu betrachten, da sich die Formen vor den Augen des Betrachters immer wieder zu verändern scheinen. Die *Frente*-Künstler hingegen waren vielmehr an der Erkundung der Farbe interessiert. Sie hielten sich keineswegs an die Palette der Grundfarben sowie Schwarz und Weiß, sondern verwendeten sogar Pastell- und Ockertöne. Unter ihnen stellte auch Décio Vieira aus, der in seiner Malweise dem unabhängig arbeitenden Künstler Alfredo Volpi sehr viel ähnlicher ist. Vieira verwendete vorwiegend Kreise und Dreiecke, doch waren Flächen auf seinen Bildern nie einheitlich gemalt, sondern durch einen starken Pinselduktus gekennzeichnet und die Formen fern des Anspruchs auf Perfektion ungenau gezeichnet. Mário Pedrosa beschrieb die Werke der *Frente*-Gruppe in einem Artikel, den er über die gemeinsame Ausstellung schrieb, als „fast romantisch" in ihrer Verwendung von Farbe und „weit entfernt vom konkreten Bewusstsein der *Paulistas*" (Pedrosa und Otília Arantes 1998, 154/256). Ivan Serpa beispielsweise stellte *Pintura Nr. 95* aus, auf dem verschieden große Kreise ineinander übergehen und sich spiralförmig auf der Leinwand ausbreiten. Das Bild ist in eher grün-gelblichen Tönen gehalten, von einer reinen oder überwiegenden Verwendung von Grundfarben kann nicht gesprochen werden. Auch Aluísio Carvão, der sich mit Symmetrien beschäftigte, verwendete keine klaren Grundfarben. Das Bild *Cromática* (1957) zeigt zwei Rechtecke, deren unterer bzw. oberer Rand bis zum Bildrand weitergeht; die beiden Rechtecke bleiben auf diese Weise miteinander verbunden. Farblich sind die Rechtecke wenig kontrastreich gestaltet; das eine ist ockergelb, das andere ockerorange.

Der Moment der gemeinsamen Ausstellung der Künstlergruppen aus São Paulo und Rio de Janeiro und der darauf folgende Bruch zwischen ihnen wurde in Brasilien lange Zeit als Gründungsmoment für die neokonkrete Kunst in Rio angesehen (Amaral 1977a; Gullar 1985; Brito 1999). In der rezenten Forschungsliteratur wird diese Situation zum Teil jedoch revidiert oder relativiert (Asbury 2005; Morethy Couto, Maria de Fátima 2004; Sant'Anna 2011). Wirft man einen Blick auf die Genese der *Frente*-Gruppe in Rio, deren Geschichte, wie schon beschrieben wurde, mit dem Atelier in der *Engenho de Dentro*-Klinik verknüpft ist, ist diese Revision durchaus berechtigt.

Die *Frente*-Künstler hatten überhaupt nur als Gruppe existiert, weil die Interessen von drei zentralen Akteuren sich überschnitten und so eine Gruppendynamik entstand, die den Zusammenhalt stärkte. Diese Akteure waren das MAM-Rio, als Ort der Zusammenkünfte und formgebende Institution, Ivan Serpa, der als Lehrer fungierte, und Mário Pedrosa als Fürsprecher und Intellektueller, der die theoretischen Grundlagen für die Gruppe lieferte. Das Museum bildete die zentrale Institution, die die Verbindung zwischen den Künstlern herstellte und „operierte als Kategorie, die der Gruppe Einheit verlieh" (Sant'Anna 2011, 198). Die *Frente*-Künstler gruppierten sich nicht um eine ästhetische Ideologie, sondern um ihren Lehrer, den Künstler Ivan Serpa. Alle Mitglieder der eher lose organisierten Gruppe *Frente* waren seine Schüler/innen im *Atelier Livre*, das er im MAM-Rio betrieb. Obwohl Serpa selbst zu dem Zeitpunkt konkret-konstruktivistisch malte (später verließ er diesen Pfad wieder), folgten nicht alle seine Schüler dieser Linie. Die Künstlerin Elisa Martins da Silveira praktizierte naive Malerei und Carlos Val setzte sich mit figürlichen Problemen auseinander. Trotzdem waren beide in den Ausstellungen der *Frente*-Gruppe vertreten (Sant'Anna 2011, 199). Die Kunsthistorikerin Sabrina Sant'Anna beschreibt Serpas Malklassen als fern eines „akademischen Stils", aber auch der „künstlerischen Anonymität", wie sie im Bauhaus und an der HfG Ulm unterrichtet wurden. Stattdessen „gab Serpas Unterricht den Schülern das Gefühl, eine Begegnung mit einer Form zu haben, die

Ausdruck ihrer eigenen Arbeit war“[80] (Sant’Anna 2011, 211). Neben dem Malunterricht machte Serpa seine Schüler/innen mit zentralen Texten der europäischen Avantgarden vertraut, wie insbesondere Kandinsky, Klee und Mondrian[81]. Die US-amerikanische Kunsthistorikerin Mari Carmen Ramírez sieht in dieser Praxis die Grundlage für die später differenzierten eigenen theoretischen Überlegungen der Künstler Hélio Oiticica und Lygia Clark, die zudem ein breites Textwissen der europäischen Avantgarden reflektieren. „He instilled in them the only possible tactic of survival for those artists working on the periphery of the international art system: reading, lots of reading“ (Ramírez und Olea 2007, 36). Insbesondere die praktische Unterrichtsweise zeigt wenig von der konkreten Rigidität auf, die Max Bill propagierte und die in São Paulo auf so fruchtbaren Boden gestoßen war. Vielmehr legt die Struktur der *Frente*-Gruppe nahe, dass erst durch die gemeinsame Ausstellung mit den *Ruptura*-Künstlern in São Paulo, also erst in der Konfrontation mit dem programmatisch stärker profilierten Widerpart, über die eigenen Prämissen überhaupt reflektiert wurde.

In Brasilien wurde lange Zeit davon ausgegangen, dass ein nationales „konstruktives Projekt“ als einheitliche nationale Bewegung existiert hat (Amaral 1977b; Brito 1999; Pontual 1978a). Die offene Struktur der *Frente*-Gruppe – die im Übrigen auch über kein gemeinsames Manifest verfügt, wie die *Paulistas* – und ihre theoretische Einbettung in Pedrosas offenes Konzept der abstrakten modernen Kunst zeigt vielmehr, dass die Cariocas von Anfang an einen völlig anderen Weg eingeschlagen haben als ihre Kollegen in São Paulo.

In der rezenten Forschungsliteratur wird der vermeintliche Bruch der *Ruptura* und *Frente*-Künstler eher auf der textuellen Ebene angesiedelt und eng mit dem Dichter und Kritiker Ferreira Gullar verbunden. Michael Asbury zufolge fand der Bruch nicht im Bereich der visuellen Kunst, sondern der Poesie statt und ging dabei vornehmlich von dem Dichter Gullar aus (Asbury 2005, 176). In der gemeinsamen

80 „as aulas de Ivan Serpa pareciam buscar dar ao aluno a sensação do encontro de uma forma que fosse expressão de sua obra individual.“

81 Interview der Kunsthistorikerin Mari Carmen Ramírez mit César Oitcicia, zit. in (Ramírez 2007, 36).

Ausstellung konkreter Kunst (1956/57) waren nämlich auch Dichter aus beiden Städten vertreten, die sich mit konkreter Poesie beschäftigten[82].

> Gullar had been asked by the São Paulo-based concrete poets Haroldo and Augusto Campos to publish in the Jornal do Brasil a text entitled Da Psicologia da Composição à Matemática da Composição (From the Psychology of Composition to the Mathematics of Composition), and to include his name amongst its signatories. However, as he could not accept the premises of mathematics as an *a priori* formula for poetry, Gullar wrote another article instead that was published alongside the *Paulista* text, entitled Poesia Concreta: Experiência Fenomenológica (Concrete Poetry: Phenomenological Experience). (Asbury 2005: 176)[83]

Die konkreten Künstler Luis Sacilotto und Hércules Barsotti[84], die selbst an den Gruppen beteiligt waren, sahen den Bruch retrospektiv als Disput zwischen Ferreira Gullar und Waldemar Cordeiro, die gleichzeitig als theoretische Stimme der jeweiligen Gruppe auftraten. Die beteiligten Künstler aus beiden Städten seien dabei nur die Leidtragenden eines „Streits zwischen den Chefs“ gewesen, da sich beide als Sprachrohr der konkreten Kunstbewegung zu etablieren versuchten. (Morethy Couto, Maria de Fátima 2004, 139)[85]. Tatsächlich lieferten sich die beiden Theoretiker schriftliche Duelle vornehmlich in der Zeitschrift *Jornal do Brasil*. Der Disput begann, als Cordeiro 1957 einen Artikel über die konkrete Kunst der Cariocas schrieb, in dem er aber vor allem Gullars Konzeption von Kunst kritisiert und nicht auf die ausgestellten Werke eingeht (Cordeiro 1977b, 134/5). Er wirft den *Frente*-Künstlern pauschal fehlende „chromatische und strukturelle Genauigkeit“ vor und erwähnt einzig Ivan Serpa (ohne genaue Referenz zu einem konkreten Bild): „Zum Beispiel Ivan Serpa, um eine Idee vom Grad der Desorientierung unserer Carioca Kollegen zu bekommen. Sogar Braun gibt es in diesen

82 Haroldo und Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald, Ronaldo Azeredo, Theon Spanundis, Pedro Xisto, Ferreira Gullar, Wladimir Dias Pino.

83 Siehe auch Martins (2013, 35).

84 Obwohl Sacilotto und Barsotti beide aus São Paulo stammen, schloss sich Barsotti den neokonkreten Künstlern an, während Sacilotto bei der *Ruptura*-Gruppe blieb.

85 Diese Informationen gehen auf ein Interview mit den beiden Künstlern von 1999 zurück (Barsotti, Hércules und Sacilotto 1999).

Bildern“ (Cordeiro 1977b, 135)[86]. Tatsächlich gab es nicht nur Braun, sondern auch Hellblau, Ocker- und Pastelltöne, Grau und viele andere Farbvariationen in den Bildern der Cariocas. Cordeiros Ablehnung beruht jedoch auf einer bereits in der unterschiedlichen Konstitution der beiden Gruppen begründeten, divergenten Auffassung von Konstruktivität. Dies konnten die beteiligten Wortführer des Disputes jedoch nicht erkennen und so ist auch in der Forschungsliteratur bis in die 1990er Jahre die dualistische Opposition zwischen den *Ruptura*- und *Frente*-Künstlern in ihrem Streben fortgeschrieben worden. Den *Ruptura*-Künstlern wird dabei eine stärkere Affinität zum Industriedesign, zu Max Bill und den Schweizer Konkreten und eine auf diese zurückgehende Rationalität zugeschrieben, während die *Frente*-Künstler um Kreativität, Ausdruck und Intuition bemüht gewesen seien (Amaral 1977b). Wirft man jedoch einen Blick auf die Haltung beider Künstlergruppen zum Objekt, so ist diese Dichotomie in dem Maße kaum aufrechtzuhalten. Cordeiro hatte 1956 zur 1. Nationalen Ausstellung Konkreter Kunst in São Paulo einen Text über das Objekt geschrieben, in dem auch er dem Objekt eine Verbindung zur Empfindsamkeit zuschreibt.

> O objeto e a sensibilidade encontram, nos endereços de vanguarda, uma correlação, que vem situar de modo realista o processo chamado catarse, querendo indicar com esse termo o momento da transformação do objetivo em subjetivo, do material em espiritual, do pratico em teórico.[…] aqueles que não souberem compreender a natureza sensível da geometria na arte, fracassaram (Cordeiro 1977a, 74).[87]

Im Übrigen verschreiben sich die *Ruptura*-Künstler in ihrem Manifest ebenfalls der „künstlerischen Intuition“ und ein direkter Bezug auf Max

86 „Veja-se Ivan Serpa, para se ter uma ideia do grau de desnorteamento dos nossos colegas cariocas. Até marrom há nesses quadros.“

87 „Das Objekt und die Sensibilität finden unter der Adresse der Avantgarde eine Korrelation, die den Prozess, der Katharsis genannt wird, auf realistische Weise situiert, denn mit diesem Terminus wird der Moment der Transformation des Objektiven ins Subjektive, von Materiellem in Spirituelles, vom Praktischen ins Theoretische indiziert. […] Diejenigen, die die sensible Natur der Geometrie in der Kunst nicht zu verstehen wissen, haben versagt.“

Bill bleibt aus[88]. Einer der Hauptvertreter der konkreten Poesie aus São Paulo, Haroldo de Campos, beschrieb das Vorgehen der *Ruptura*-Künstler als einen „sensiblen Rationalismus“, der eher „eine Dialektik Rationaliät/Sensibilität“ sei (Campos 1996, 253). Lediglich die „expressive Subjektivität“ der Rio-Gruppe sei für sie irritierend gewesen, „insbesondere auf kritisch-theoretischem Niveau“ Gullars (ibid.).

Die Abgrenzung der Rio-Künstler, die 1959 schließlich zu ihrer ersten gemeinsamen Ausstellung durch das *Neokonkrete Manifest* untermauert wird, ist also im (bis heute andauernden) Streit um Anerkennung zwischen den Intellektuellen der beiden Städte Rio und São Paulo zu werten.

Neoconcretismo

Der Kunsthistoriker Sergio Martins führt die Entstehung der neokonkreten Bewegung auf Ferreira Gullar zurück. Für die erste Ausstellung der Künstler 1959 verfasste er nicht nur das *Neokonkrete Manifest*, sondern im gleichen Jahr auch die *Theorie des Nicht-Objekts*, die seither als einer der zentralen theoretischen Texte zum Verständnis des Neokonkretismus betrachtet wird (Alvarez 2012; Martins 2013; Brito 1999; Kudielka 2010). Dazu habe, so Martins, der von Gullar in Umlauf gebrachte Entstehungsmythos nicht wenig beigetragen (Martins 2013, 19). Auf der Grundlage dieses Textes und seines Mythos[89], habe Gullar versucht, sich gegenüber Mário Pedrosa zu positionieren.

88 Im *Ruptura* Manifest heißt es außerdem, das Neue sei „conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemprâneo“. Dieser Satz wurde im Katalog der Akademie der Künste (Kudielka 2010) übersetzt mit: „der kunst einen bestimmten platz im rahmen der geistigen arbeit der gegenwart zuweisen“. Die Autorin behauptet jedoch, dass gerade in diesem Zusammenhang „espiritual“ nicht einfach mit „geistig“ übersetzt werden kann. „Espiritual“ indiziert keinesfalls das, was mit Max Bills Kunst für den Geist und vom Geist gemeint ist, sondern birgt eine durchaus spirituelle Komponente.

89 Gullar hat mehrfach beschrieben, dass ihm die Idee zu dieser Theorie bei einem Abendessen bei der Künstlerin Lygia Clark gekommen sei, als sie ihm eines ihrer neuesten Werke zeigte (Gullar und Jiménez 2012, 52/53). Martins (2013) merkt

> The younger critic [Ferreira Gullar], armed with the theoretical apparatus bestowed on him by his senior (Gullar often acknowledges his critical, theoretical, and art historical debt to Pedrosa), takes the master's place and becomes the legitimate spokesperson of a redefined avant-garde (Martins 2013, 21).

Martins geht jedoch noch einen Schritt weiter und deklariert den Neokonkretismus zu einem persönlichen Projekt Gullars: „To a great extent, 'neoconcretism' named a set of Gullar's personal investments rather than a proper collective movement" (Martins 2013, 27)[90]. Betrachtet man einige spätere Aussagen Gullars über den Neokonkretismus, erscheint diese Schlussfolgerung plausibel. Doch die historischen Dokumente – und damit sind sowohl die entstandenen Werke als auch die Texte gemeint – bedürfen trotz solcher Behauptungen einer näheren Beschäftigung, um zu verstehen, wie das Konstruktive/Konkrete in dieser Bewegung einen solchen Wandel vollziehen konnte.

Zunächst lässt sich sagen, dass die theoretischen Texte Gullars nur bedingt als Grundlage für das Schaffen der neokonkreten Künstler galten. Unabhängig davon, dass Gullar mehrfach die Entstehung der *Theorie des Nicht-Objekts* auf ein Werk von Lygia Clark zurückführt, distanziert sich die Künstlerin von dieser Theorie in Bezug auf ihre Arbeit (Clark 1997a, 139). Das bedeutet, dass Gullars Texte durchaus eine Eigendynamik besitzen, die keine direkte Übersetzung in neokonkreten Werken findet. Gullar scheint außerdem vor allem an seine eigenen Experimente mit der Verräumlichung von Poesie gedacht zu haben, die in Kapitel 5 diskutiert werden.

Im *Neokonkreten Manifest* besteht Gullar darauf, die neokonkreten Künstler nicht als ‚Gruppe' zu begreifen, sondern vielmehr als Einzelkünstler, die temporär „tiefe Affinitäte[n]" (Gullar 2010, 15) entwickelt haben. Das führte dazu, dass jüngst der Netzwerkcharakter der neokonkreten Künstler hervorgehoben wurde, insbesondere in Bezug auf ihre spezielle Interdisziplinarität (bildende Kunst, Poesie und Theater)

---

jedoch an: „Gullar's many later descriptions of the latter [dinner at Lygia Clark's] are far from consistent. […] [and] Gullar never refers to the work by its title and his descriptions find no exact match in Clark's oeuvre" (2013, 19).

90 Martins zufolge waren auch die Künstlerin Lygia Pape und der konkrete Dichter Augusto de Campos dieser Meinung, vgl. Martins (2013, 200).

(Alvarez 2012). Vor diesem Hintergrund ist es erstaunlich, dass vor allem die theoretischen Texte Gullars zum Verständnis der neokonkreten Kunst in den Fokus gestellt werden, wenig aber die Werke selbst. Und das, obwohl das Manifest selbst gerade eine Abkehr von der Theorie proklamiert. Gullar zufolge besteht das Programm der neokonkreten Künstler gerade in einer Theorie-fernen Revision und intensiven Auseinandersetzung mit den Kunstwerken selbst, insbesondere denen von Piet Mondrian und den russischen Konstruktivisten (Kasimir Malevich, Tatlin, Antoine Pevsner, Naum Gabo, El Lissitzky). Die Werke dieser Künstler hält Gullar für weit stärker mit der Thematik des Ausdrucks verknüpft, als ihre eigenen theoretischen Ausführungen vermuten lassen (Gullar 2010, 12).

Anders als bekannte Manifeste europäischer Avantgardebewegungen (wie z. B. der Futuristen) enthält das *Neokonkrete Manifest* außerdem keine Anweisungen und kein Programm für die zukünftige Arbeit der Künstler, sondern beschreibt vor allem den aktuellen Ist-Zustand, basierend auf den Werken, die die Künstler in den zwei Jahren nach der gemeinsamen Ausstellung mit den *Paulista*-Künstlern geschaffen hatten (Gullar und Jiménez 2012, 39). Die Bewegung war also von Anfang an als investigativer Prozess zu verstehen.

> Neoconcretism didn't spring forth entirely complete in this initial [1st Neoconcrete] show, but rather continued to define itself over time, as each of us was developing our work. Its origin is not in theory, but in practice, though undoubtedly this was oriented toward and enriched by theory. (Gullar und Jiménez 2012, 40)

Umso wichtiger erscheint es, einen Blick auf die Kunstwerke selbst zu werfen, um herauszufinden, wie sich das Konkrete dort als Kippfigur manifestiert.

2.4 Konklusion

Zu Beginn des Kapitels wurde darauf eingegangen, wie sehr die Entwicklung der Abstraktion mit der Herausbildung der Kunstinstitutionen in den beiden Städten São Paulo und Rio de Janeiro verbunden war und wie sich dabei einerseits das westliche Paradigma des *White Cube* durchgesetzt hat, dem jedoch andererseits immer auch Widerstand entgegengebracht und dessen Konzept immer wieder unterhöhlt wurde. Dies ist besonders wichtig im Hinblick auf die in den folgenden Kapiteln diskutierten neokonkreten Werke, die Affektivität durch haptisch-leibliche Aneignung erzeugen und somit das *White Cube*-Konzept in seinen Grenzen ausloten.

Im zweiten Unterkapitel wurde auf den Diskurs über Max Bill in Brasilien fokussiert und seine Rolle – insbesondere für die neokonkrete Kunst in Rio de Janeiro – kritisch beleuchtet. Im dritten Unterkapitel ging es um die Kunstkritiker- und Intellektuellenposition von Mário Pedrosa, der in der theoretischen Übersetzung und Umwertung der europäischen konkreten Kunst und europäischer Künstlertexte eine zentrale Rolle zukommt. Seine eigene Kunsttheorie stützt sich dabei auf die praktischen Erfahrungen in Rio de Janeiro – und zwar sowohl von Künstlern als auch von psychisch Kranken und Kindern.

Im vierten Unterkapitel wurde schließlich der Diskurs über die konkreten Künstlergruppen *Ruptura* aus São Paulo und *Frente* aus Rio de Janeiro untersucht und dabei sowohl ihr bereits sich unterscheidendes Verständnis des Konstruktiven/Konkreten herausgearbeitet als auch auf Gemeinsamkeiten verwiesen. Schließlich wurde festgestellt, dass die neokonkreten Kunstwerke bisher stark durch einen theoretischen Fokus auf Ferreira Gullar wahrgenommen und wenig von den Kunstwerken selbst ausgegangen wurde. Eine Untersuchung neokonkreter Kunstwerke, wie sie in den folgenden Kapiteln vorgenommen wird, kann Erkenntnisse darüber liefern, wie das konkret-konstruktivistische Gedankengut im Neokonkretismus zu einer Kippfigur werden konnte, die eine haptisch-leibliche Aneignung der Werke nicht nur ermöglicht, sondern sogarverlangt.

II. BESITZEN UND (BE)SETZEN: RAUM

3 Das Prinzip der (Ent-)Faltung: Raum/Zeit und Erfahrung

Während in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg der Wiederaufbau der zerstörten Städte begann und sich auch das kulturelle Leben erst langsam rehabilitierte, gingen die 1950er Jahre in Brasilien als „Goldene Jahre“ in die kollektive Erinnerung der Brasilianer ein. Sie markierten nicht nur eine demokratisch geprägte Dekade zwischen zwei langen Perioden der Diktatur – dem Estado Novo unter Getúlio Vargas (1937–45) und der Millitärdiktatur (1964–85), sondern brachten auch ein staatlich forciertes, enormes wirtschaftliches Wachstum mit sich. Insbesondere die Amtszeit des Präsidenten Juscelino Kubitschek (1956–61) war gekennzeichnet von einer Aufbruchsstimmung, die das Land so noch nicht erlebt hatte. Der Slogan seines Programa de Metas (Programm der Ziele), er wolle in 5 Jahren Amtszeit 50 Jahre Fortschritt bringen, „löste zumindest quantitativ einen enormen Entwicklungsschub aus“ (Bernecker, Pietschmann und Zoller 2000, 264). Allerdings konzentrierte sich die Industrialisierung vornehmlich auf São Paulo und die Großstädte im Südwesten Brasiliens. Die Latifundien-Strukturen der Großgrundbesitzer auf dem Land, die bereits zu extremer Ungleichheit geführt hatten, blieben jedoch unangetastet, sodass die städtische Industrialisierung die Gesellschaft zusätzlich polarisierte und neue, regionale Ungleichheiten entstanden (Bernecker, Pietschmann und Zoller 2000, 258–70).

Die damalige Hauptstadt Rio de Janeiro nahm dabei eine Zwischenrolle ein. Die Nähe zu São Paulo bescherte auch ihr ein gewisses Maß an Wirtschaftswachstum. Die größte Errungenschaft der Kubitschek-Ära war jedoch der Bau der neuen Hauptstadt Brasília (1956–60), die ein „kreatives Kind“ Rio de Janeiros war. Der Stadtplaner Lúcio Costa und der Architekt Oscar Niemeyer entwarfen die neue Hauptstadt in Rio am Reißbrett. Die architektonischen Projekte des Landes wurden außerdem international als Symbol für Brasiliens Fortschritt vermarktet.

Wie in Kapitel 2 dargestellt, hatten sich im Verlauf der 1950er Jahre in beiden Städten, Rio und São Paulo, konkret-konstruktivistische Künstlergruppen gebildet, die mit der modernistischen Tradition im Land radikal brachen und sich in ihrer Formsprache an den historischen Avantgarden Europas orientierten und begeistert die positivistische Aufbruchsstimmung der Modernisierungsbestrebungen des Landes in ihr künstlerisches Programm aufnahmen. Doch die Begeisterung währte nicht lange. Bereits Ende der 1950er Jahre war der Preis für die gigantomanischen Projekte der auf Quantität setzenden Entwicklungspolitik der Kubitschek-Ära nicht mehr ausblendbar. Insbesondere in Rio wurde zunehmend sichtbar, dass die extrem rasante Entwicklung hin zu einer Wohlstands- und Industrienation nur fragmentarisch realisiert werden konnte. Weite Teile der Bevölkerung Brasiliens blieben vom Fortschritts- und Modernisierungsprojekt der 1950er Jahre ausgeschlossen und das oligarchische Gesellschaftssystem blieb praktisch unverändert bestehen. Rio de Janeiro ist ein besonders markantes Beispiel für die Verschärfung der Ungleichheit, denn – anders als in anderen brasilianischen Städten – befanden und befinden sich die Favelas nicht in den Außenbezirken um die Innenstadt herum, sondern vor allem in den Steilhängen der „morros", der Felsen, die das Stadtbild prägen. Während die Favelas sich zunehmend in rechtsfreie Räume verwandelten, die von Nicht-Bewohnern gemieden wurden und die obere Gesellschaftsschicht sich verstärkt durch Zäune und Mauern abschottete, bot der Stadtstrand einen zentralen öffentlichen Ort, der Anziehungskraft auf alle gesellschaftlichen Schichten ausübte und so zu einer sonst raren Begegnungsmöglichkeit avanciert ist. Diese besondere Konstitution der Stadt Rio de Janeiro lässt die Kluft zwischen Modernisierungsideologie des staatlichen Entwicklungsprojekts und gelebter gesellschaftlicher Wirklichkeit besonders spürbar werden. Diese Diskrepanz bildet den Erfahrungshintergrund, auf dem sich der Neokonkretismus entwickelt, denn sie zeichnet sich auf formaler Ebene auch durch eine spürbare Divergenz zwischen dem ideologischen Anspruch konkret-konstruktivistischer Formensprache und der lokalen Produktionsstruktur aus. Mathematisch exakte geometrische Formen sowie seriell und/oder industriell gefertigte Bilder, wie sie etwa von Max Bill verteidigt wurden, sind in Rio kaum bzw. überhaupt nicht entstanden, denn sie entsprachen nicht

den lokal gelebten Möglichkeiten. Die neokonkreten Künstler übersetzten das konkret-konstruktivistische Gedankengut der europäischen Avantgarden in eine lokal anschlussfähige Formensprache, die versucht, eine den modernen Ausdrucksformen adäquate sinnliche Erfahrung zu entwickeln. Die neokonkreten Künstler Hélio Oiticica, Lygia Clark und Lygia Pape, die sich zunächst mit Malerei beschäftigten, schufen Arbeiten, die sich zunehmend in den Raum hinein entwickelten und den Betrachter über die Verräumlichung des Werkes und die dadurch implizierte zeitliche und leibliche Dimension seiner ästhetischen Erfahrung einbeziehen.

In diesem Kapitel werden daher Arbeiten dieser Künstler untersucht. Sie gelangen über Techniken des Faltens und Einschneidens vom Tableau als Trägersystem der Malerei in den realen Raum hinein und werden zunehmend großformatiger. Lygia Clark, Hélio Oiticica und Lygia Pape proklamierten das Ende des Gemäldes, indem ihre Werke über das systematische Ablösen von der Wand und dem Tableau die Trennung der Kategorien Malerei und Skulptur zu verwischen begannen. Dieser Transformationsprozess erfasste auch die Rolle des Betrachters und führte schließlich zu einer Neustrukturierung der Trias Werk-Betrachter-Künstler. In diesem Kapitel steht daher die Kategorie des Raumes als Katalysator leiblicher Erfahrbarkeit künstlerischer Arbeiten im Zentrum. Dabei ist die Zeit eine zentrale, mit dem Raum eng verbundene Dimension. Diese Verwobenheit verschiedener Dimensionen, die den hier diskutierten Werken zugrunde liegt, erweist sich schließlich als grundlegend in der Umwertung des Primats des Konstruktiv-Konkreten.

Die Künstler entwickelten ein Verständnis des Konstruktiv-Konkreten, das den menschlichen Leib als organisches Ordnungsprinzip der Welt im Wechselspiel mit den raum-zeitlichen Dimensionen auffasst. Diese Konzeption scheint zunächst dem der Ideologie der Moderne inhärenten Technik- und Fortschrittsglauben entgegengesetzt zu sein. In Rio de Janeiro, die in Bezug auf den technischen Fortschritt stets quantitativ hinter São Paulo hereilte, stand die Modernisierung des menschlichen Körpers, der bis heute in zunehmendem Maße zum Ort ständiger Disziplinierungs- und Optimierungsmaßnahmen erklärt wird, dafür an vorderster Stelle. Im Bereich der Kultur, schreibt die Psychologin Joana de Vilhena Novaes aus Rio, gehe der Körper über seine biologische

Determiniertheit hinaus und die Grenzen zwischen ihm und seiner mechanisch-technologischen Lesart verwischen zunehmend die Definition des Humanen (Novaes 2011, 478). Ab den 1950er und 1960er Jahren setzte sich im Zuge der sich ausbreitenden Konsumkultur die Idee durch, ein schöner Körper sei nicht naturgegeben, sondern durch persönliche Intervention (Sport, Waxing, Diäten etc.), konsumierbare kosmetische Produkte und später auch plastische Chirurgie optimierbar (Oliveira, Nucia Alexandra S. de 17.–22. Juli 2005, 2).

Merleau-Ponty unterschied bereits in seiner Dissertation 1945 in den „objektiven" und den „phänomenalen" Leib im Versuch, den physischen Körper, der aus Fleisch besteht (objektiver Leib) und den wahrnehmenden, der das Ich ausmacht (phänomenaler Leib), zumindest diskursiv zu trennen. Auf diese Weise hob er die Bedeutung des Leibes und der Sinne in der menschlichen Weltaneignung hervor. Foucault stellte später fest, dass der phänomenale Leib jedoch über die soziale und physische Regulierung des Körpers konditioniert wird (*Überwachen und Strafen*, 1975) und so eine klare Abgrenzung zwischen beiden kaum möglich ist. Die Disziplinierung des modernen Körpers, wie sie Vilhena Novaes in Bezug auf Rio de Janeiro beschrieben hat, wirkt auch auf den phänomenalen Leib im Merleau-Pontyschen Sinne zurück. Die neokonkreten Künstler setzen sich in ihren Werken kritisch mit der modernen Zurichtung des Leibes auseinander, indem sie das konstruktiv-konkrete Primat umdrehen: Nicht der Mensch wird eingepasst in mechanisierte Abläufe, sondern das Konstruktive wird verleiblicht. Sie verschieben die Achsen der Dichotomie Natur versus Konstruktion, indem sie schlicht die Konstruktion als aus der Natur, dem Organischen, stammend verstehen.

An dieser Stelle muss zunächst auf einen zentralen Unterschied zwischen den drei hier besprochenen Künstlern Hélio Oiticica, Lygia Clark und Lygia Pape in Bezug auf den Umgang mit ihren Arbeiten hingewiesen werden. Lygia Clark und Hélio Oiticica haben ihre künstlerische Arbeit mit einer umfassenden theoretischen Reflexion untermauert, ein Umstand, der eher auf eine klare Rationalisierung und ein Ordnungsschema hinweist und scheinbar der These des Organischen als Konstruktives zu widersprechen scheint. Lygia Pape hingegen war im Bereich des Schriftlichen vor allem im Genre der Poesie tätig und ihre theoretischen Ausführungen zu ihren Werken haben oft einen poetischen Charakter.

Diese theoretische Reflexion rückt Clark und Oiticica zwar näher an die konstruktiv-konkreten Künstler der europäischen Avantgarden, entspricht jedoch nicht dem Umgang mit ihnen, wie er im neokonkreten Manifest proklamiert wurde. Der deutsche Kunsthistoriker Hans-Peter Riese hat, bezogen auf die europäischen Entwicklungen der konkret/konstruktiven Kunst festgestellt, dass, obwohl dem in der Kunstgeschichte bisher wenig Beachtung geschenkt wurde, „keine Kunstrichtung des zwanzigsten Jahrhunderts so theoretisch abgesichert und fundiert [war] wie die Konkret/Konstruktive“ (Riese 2008, 7). Im Manifest der neokonkreten Künstler setzen sich die Beteiligten jedoch gerade explizit von einer theoriegeleiteten Rezeption der konstruktiv-konkreten Kunst ab und beharren stattdessen auf einer Revision der Werke. Ein Großteil der Aufzeichnungen Clarks und Oiticicas besteht aus Tagebucheinträgen, die, wie Oiticica selbst behauptete, eher „spirituellen“ als rationalen Charakter besäßen und daher auch keine ausformulierten Ideen seien (Oiticica 2008b, 115). Dennoch zeugen die Aufzeichnungen von einem breiten Wissen über die Ideen der konstruktivistischen Strömungen in Europa.

In der Kunstgeschichtsschreibung sind bisher sehr verschiedene, bis hinzu vollkommen gegensätzliche Wege des Umgangs mit den Künstlertexten gewählt worden. Während beispielsweise die brasilianische Psychologin Tania Rivera Oiticias visuell-künstlerisches Werk als so vollständig mit seinem textuellen Werk verwoben sieht, dass eine Betrachtung unabhängig voneinander unmöglich erscheint (Rivera 2012, 85), sieht die nordamerikanische Kunsthistorikerin Irene Small in Oiticicas Texten lediglich ein dialogisches Beiwerk, das gegebenenfalls konsultiert werden kann, aber keinesfalls muss (Small 2016, 8). In dieser Arbeit wird ein Mittelweg gewählt, denn einerseits geben die Künstlertexte Auskunft über den Wissenshorizont der Künstler und sind in Kaptiel 5 und 6 sogar Gegenstand der Untersuchung, wenn die Wechselbeziehungen von Poesie und visueller Kunst in den Blick genommen werden. Andererseits steht die Werkanalyse auf der Grundlage der Beschreibung im Vordergrund. Letzteres trägt auch dem neokonkreten Anspruch Rechnung, ihre eigene Produktion auf eine Werk-zentrierte, Theorie-ferne Rezeption der europäischen Avantgarden auszurichten. Die verschiedenartigen Texte, die insbesondere von Lygia Clark, Hélio

Oiticica und Ferreira Gullar produziert wurden, stehen also in einem ambivalenten Verhältnis zu den Werken.

Mit dem Wissen über die europäische Avantgardproduktion ausgestattet – sowohl textuell als auch gestalterisch –, erweist sich Oiticicas und Clarks starker Bezug auf Mondrian und Kandinsky (bei gleichzeitig fast abwesender Referenz auf Max Bill) als logische Konsequenz ihrer Arbeiten. Oiticica fand beispielsweise in Mondrian und Kandinsky eine Tendenz zur „Wechsel-Beziehung der Künste" (Oiticica 2008j, 114) bereits angelegt, die in der neokonkreten Bewegung von zentraler Bedeutung war. Deshalb werden an gegebener Stelle Exkurse vorgenommen zu Arbeiten von den gemeinhin „als ‚Erfinder' der Konstruktiven Kunst" bezeichneten Künstlern Piet Mondrian, Kasimir Malevich, El Lissitzky und Vladimir Tatlin (Riese 2008, 102). Dabei wird herausgearbeitet, wie sich die Arbeiten von Clark und Oiticica von jenen unterscheiden und gleichzeitig auf sie beziehen. Obwohl sich beide Künstler auf diese Vertreter der historischen Avantgarde direkt und indirekt beziehen, wird sich der Fokus in diesem Kapitel stärker auf Oiticicas Arbeiten konzentrieren, da seine Werke als paradigmatisch für den neokonkreten Bezug auf die Arbeiten der Konstruktivisten des frühen 20. Jahrhunderts gelten können. Sie orientieren sich noch klarer an der historischen Avantgarde als Clarks Werke, die zu diesem Zeitpunkt als ältere und erfahrenere Künstlerin bereits eine stärkere Autonomie als ihr noch sehr junger Kollege Oiticica zeigt und die Bezüge weniger deutlich in ihren Arbeiten unterbringt.

Zu Beginn des Kapitels (3.1) soll zunächst das Formverständnis der Künstler herausgearbeitet werden, um aufzuzeigen, dass es unmittelbar mit dem Raum verbunden ist. Indem sich Clark und Oiticica von Mondrians Formverständnis absetzen, generieren sie ihr eigenes Verständnis des Konkret-Konstruktiven, das zentral ist für die Entwicklung der Arbeiten, die den Betrachter-Leib räumlich affizieren. In den folgenden Unterkapiteln stehen schließlich die Arbeiten und das Raumverständnis der Künstler im Vordergrund. Zuerst (3.2.1) werden Arbeiten von Hélio Oiticica diskutiert und in Exkursen zu Malevich, El Lissitzky und Mondrian herausgearbeitet, wie sich der Künstler einerseits auf diese bezieht und andererseits ihre Ideen weiterentwickelt und so zu einem veränderten Raumzeitverständnis gelangt, welches eine Grundlange

für die leibliche Erfahrbarkeit seiner Arbeiten bildet. Danach (3.2.2) werden Arbeiten von Lygia Clark besprochen und ihre spezifische Herangehensweise in der Verräumlichung ihrer Arbeiten und deren Kommunikation mit dem Betrachter-Leib analysiert. Im letzten Teil (3.2.3) geht es schließlich um die Arbeiten von Lygia Pape und ihre spezifische Umsetzung des räumlichen Einbezugs des Betrachters.

3.1 Form als Verhältnis und Zwischenraum: Das Formverständnis von Lygia Clark und Hélio Oiticica

Lygia Clark: *Quebra da moldura/Planos*

Bei der Künstlerin Lygia Clark lässt sich eine klare genealogische Entwicklung hin zum Raum erkennen. Bereits Mitte der 1950er Jahre malte sie die Serie *Quebra da moldura* (Zerstörung des Rahmens, 1954, Abb. 3). Jede Leinwand ist jeweils mit einem Holzrahmen umrandet, der jedoch eine andere Farbe hat als die Leinwand. Auf ihr gemalte schwarze Rechtecke gehen über sie hinaus und verwenden den Rahmen ebenfalls als Grund. Sowohl Rahmen als auch Leinwand sind in dunklen, erdigen Farben gehalten – Olivgrün, Blau, Braun oder Schwarz. In diesen Bildern ist die Entdeckung der „organischen Linie" bereits angelegt, die die Künstlerin in einem Zwillingsbild, d. h. zwei zusammengehörigen Bildern, erforscht (*Descoberta da linha orgânica/*Die Entdeckung der organischen Linie, 1954, Abb. 4 und 5). Das erste Bild ist ebenso wie die *Quebras* aufgebaut; die Leinwand ist mit einem breiten Rahmen versehen. Hier besitzen jedoch beide die gleiche Farbe (weiß), wobei die Leinwand einen gelblicheren Ton hat. Die darauf gemalten geometrischen Figuren (Quadrate, breite Linien) gehen allerdings nicht über den Leinwandrand hinaus. Das zweite Bild besitzt hingegen keinen Rahmen, sondern dieser ist lediglich in das Bild hineingemalt worden. Als organische Linie bezeichnet die Künstlerin den Zwischenraum, der zwischen Rahmen und Leinwand entsteht und der bei einem gemalten Rahmen nicht vorhanden ist.

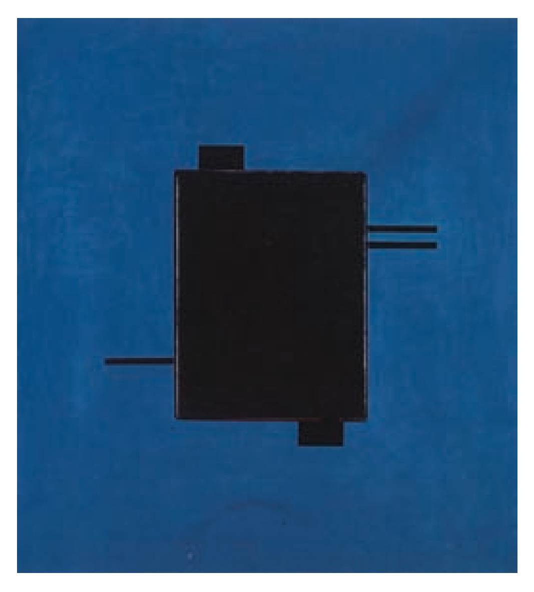


Abb. 3: Lygia Clark, *Quebra da moldura*, 1954. Öl auf Holz und Leinwand, 83 x 75 cm, Associção „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 83).

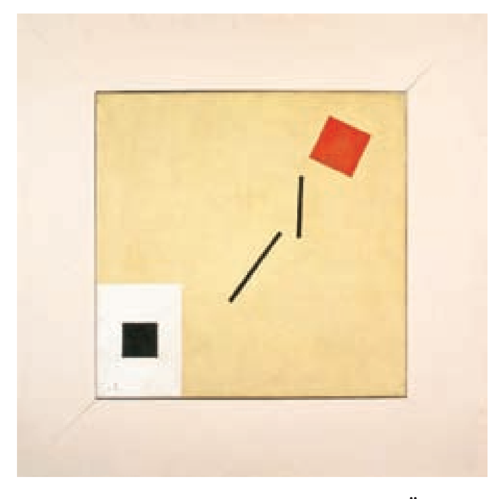


Abb. 4: Lygia Clark, *Descoberta da linha orgânica*, 1954. Öl auf Leinwand, 93,2 x 93,2 cm, Sammlung Hecilda und Sérgio Fadel, Rio de Janeiro, Associção „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 84).

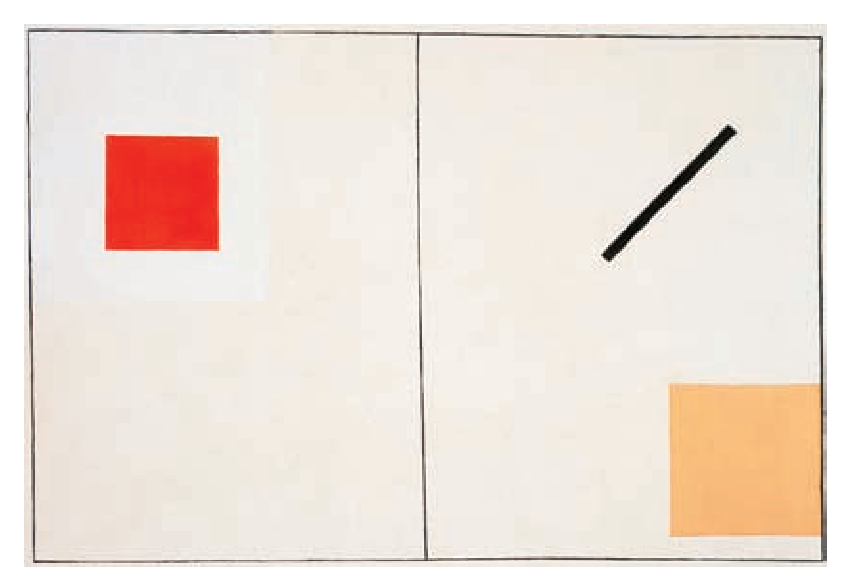


Abb. 5: Lygia Clark, *Descoberta da linha orgânica*, Öl auf Leinwand, 59,5 x 80 cm, Private Sammlung, Associção „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 85).

Die organische Linie erforscht die Künstlerin weiter in der Serie der (*Planos em) Superfície modulada* ((Flächen mit) modulierter Oberfläche, 1956–58, Abb. 6 und 7). Clark malt jetzt nicht mehr mit Öl auf Leinwand, sondern verwendet ausschließlich Industriefarbe und Holz als Malgrund. Der Rahmen fällt dabei vollkommen weg. Die Holzplatten sind mit organischen Linien durchzogen, d. h. mit in das Holz eingeritzten Linien perforiert. Die gemalten Flächen weisen keinen Pinselduktus auf, sondern der Farbauftrag wirkt so flächig und einheitlich wie Lack.



Abb. 6: Lygia Clark, *(Planos em) Superfície modulada*, 1958. Serie B, Nr. 3, Version 1, Industriefarbe auf Holz, 84 x 84 cm, Private Sammlung, Associção „O mundo de Lygia Clark" (Quelle: Butler et al. 2014, 112).



Abb. 7: Lygia Clark, *(Planos em) Superfície modulada*, 1958. Serie B, Nr. 1, Version 2, Industriefarbe auf Holz, 78 x 78 cm, Private Sammlung, Associção „O mundo de Lygia Clark" (Quelle: Butler et al. 2014, 112).

Trotz ihrer starken Affinität zu Mondrian war Clark keineswegs darauf bedacht, sich an die Grundfarben zu halten. Zu Beginn sind ihre Bilder noch überwiegend sehr farbenreich, insbesondere Blautöne, Türkis, Olivgrün und Pastelltöne werden dazu verwendet. Die Farbwahl erweist sich als zentral, denn sie zeigt, dass das primäre Interesse der Künstlerin eben gerade nicht in der Entwicklung der Farbe liegt – wie etwa bei Oiticica – sondern, dass sie als Vehikel dient, um die Verräumlichung der Linie zu erforschen. Daher geht die Künstlerin ab 1958 dazu über, ausschließlich Schwarz und Weiß sowie hin und wieder einen Grauton zu verwenden. Diese Vorgehensweise setzt sie auch in der sich anschließenden Serie der *Espaços modulados* (Modulierte Räume, 1958) fort. Der Zwischenraum, den Clark als organische Linie bezeichnet und den sie an geschlossenen Türen oder Fensterrahmen beobachtet hat, erweist sich nicht nur als „Dicke der Fläche“, sondern hebt auch die Notwendigkeit von Farboppositionen auf, um geometrische Flächen herzustellen, die von Mondrian als zentral betrachtet wurden, um eine Beziehung zwischen den Formen entstehen zu lassen (Mondrian 2003, 285). Die *Planos* sind nicht immer an den Stellen, an denen ein Farbwechsel auftritt, mit eingeritzten Linien versehen, sondern teilweise an ganz anderen Stellen, sodass zwei verschiedene Arten von Formen entstehen, eine durch Farbopposition und eine durch die organische Linie, die die Bildfläche verletzt und einen Zwischenraum entstehen lässt. Ein Farbwechsel ist dabei nicht zwingend notwendig, denn die Beziehung zwischen den Formen entsteht nicht mehr auf der Fläche, sondern in ihr und durch sie im realen Raum. In den *Superfícies* Nr. 20 (1956) und Nr. 9 (1957) sind diese zwei verschiedenen Formen besonders markant gegenübergestellt. In Nr. 20 sind einige Formen durch organische Linien umrandet, andere nicht. Farbwechsel finden zu jeder anderen Form statt. Das querformatige Bild ist außerdem durch senkrechte organische Linien geteilt, an denen selten ein Farbwechsel stattfindet, sodass durch sie ebenfalls Formen generiert werden. Diejenigen Formen, die von organischen Linien umrandet sind, treten markanter hervor, da sie sich durch die räumliche Trennung von ihrer Umgebung dreidimensional aus der Fläche abzuheben scheinen. Die *Superfície* Nr. 9 ist von drei eingeritzten horizontalen Linien durchzogen und zwei vertikalen, die sich jedoch nur durch den Farbwechsel

ergeben. Die eingeritzten Linien haben auf den Betrachter eine so starke Wirkung, dass man meint, verschiedenfarbige Quaderformen zu sehen, die Farbwechsel jedoch nicht als formgebend wahrnimmt.

Die organische Linie bezieht sich nicht auf die mathematische Grundlage der geometrischen Form (Gerade), sondern auf die ihr eigene räumliche Qualität. Durch die Technik des Einritzens entsteht zunächst der Eindruck, die organische Linie sei ein teilendes Element, das ähnlich wie die eingeritzten Leinwände von Lucio Fontana zu funktionieren scheint. Doch tatsächlich vollzieht Clark einen genau umgekehrten Schritt als Fontana, denn die organische Linie entsteht vielmehr durch das nahe Aneinanderrücken verschiedener geometrischer Formen. Diese Praxis leitet sie aus ihrer Erfahrung mit der Welt ab (geschlossene Fenster und Türen, vgl. Kapitel 4). Die Linie fungiert somit nicht als Raumteiler, sondern stellt den Raum erst her. Sie benötigt daher keine Krümmung, um Organizität zu produzieren, sie zieht ihre Lebendigkeit aus dem Raum selbst, der Betrachter und Tableau verbindet. Die zusammenfügende und nicht teilende Eigenschaft der organischen Linie kommt besonders in den Studien zu den *Planos* und *Espaços* zum Tragen, denn diese bestehen aus Formen, die – aus Buntpapier geschnitten und durch Lücken getrennt –, in ihrer Größe so stark variieren, dass sie manchmal kaum sichtbar sind, und die auf Balsaholz geklebt wurden.

Ein Blick in Clarks Schriften ist aufschlussreich. In einem fiktiven Brief an Mondrian fragt sie den Künstler: „How can you be angry at nature? Don't you think that the work of art is the product of two polarities which are the dynamics of human life?" (Brett, Herkenhoff und Borja-Villel 1997, 114). Clark hingegen behauptet, die Natur hätte sie als Künstlerin genährt (1997, 114), denn sie stecke bereits in den Formen selbst und integriere die zwei Polaritäten, von denen Clark spricht. Sie verwendet den Ausdruck „Voll-Leere" (*vazio-pleno*), um diese Pole auszudrücken, die das menschliche Leben bestimmen. Damit sind alle Polaritäten gemeint, sowohl Leben und Tod, als auch die Geschlechterdifferenz, das Innen und Außen usw. Die Geschlechterpolarität spielt für die Künstlerin selbst jedoch eine bedeutende Rolle, wie aus einem Tagebucheintrag von 1959 zu entnehmen ist.

> My fulfillment as a female came only after experiencing the ‚empty‘ full that by encompassing existential meaning also meant encompassing in its immediate sense the awareness of my femaleness. And sensing vaginal emptiness as expressive, internal, in contraposition to its external form – the reverse of the penis that the woman carries inside her. (Clark 2014, 58)[91]

In diesem Gedankengang drückt Clark aus, dass jede Form durch das „Anschmiegen“ anderer Formen an diese überhaupt erst als solche erfahrbar wird und dadurch ihre Identität als Form erhält. Form existiert demnach erst dadurch, dass andere Formen existieren und diese Lehre entlehnt Clark der Natur, dem Leben selbst. Die organische Linie ist der Lebensraum zwischen zwei Formen, die daher keine grafische Demarkation mehr sein kann, denn eine solche wäre höchstens das Abbild einer Linie, die jedoch keine realen Formen entwirft. Das Voll-Leere fungiert letztlich nur als Hilfskonstruktion, um Formen als solche benennen zu können. Es bezeichnet, der Künstlerin zufolge, die innere Raumzeit, deren Grenzen es zu überwinden gilt, da sie nur der Idee nach eine Polarität bildet, deren Fixpunkte eigentlich untrennbar miteinander verbunden sind (Butler et al. 2014, 111).

> By means of this ‘full-emptiness’, I became aware of the metaphysical reality, the existential problem, the form and the content (the full space which only has a reality in strict relationship with the existence of this form) (2014, 114).

Clark hat damit bereits ein differenziertes philosophisches Verständnis von Form entwickelt, das erst in den 1990er Jahren vom deutschen Soziologen und Systemtheoretiker Niklas Luhmann aufgegriffen und theoretisiert wurde. Die Hilfskonstruktion des Voll-Leeren von Clark, die auf Polaritäten beruht, wird bei Luhmann als der leere Raum verstanden, den die Welt darstellt, bevor sie durch eine Form eine Markierung erhält, die beobachtet werden kann. Bei Luhmann ist Form „ein Einschnitt, eine Verletzung eines unbestimmten Bereichs von Möglichkeiten durch eine Unterscheidung, eine Transformation unbestimmbarer in bestimmbare

91 Texte von Lygia Clark und Lygia Pape werden in dieser Arbeit vielfach auf Englisch zitiert. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn es nicht möglich war an die Quellen im Original zu gelangen.

Komplexität (Luhmann 2008, 195). Er schreibt diese Möglichkeiten der Formherstellung und damit auch Welterzeugung der modernen Kunst zu. Er dürfte nicht mit Lygia Clarks Texten vertraut gewesen sein, sonst hätte er sicher Bezug auf sie genommen. Auch Clark bestimmt Form letztlich als „Differenz", jedoch benötigt sie keinen Beobachter, der die Setzung vornimmt, wie Luhmann, sondern die Differenzmarkierung ist bereits intrinsisch im Wesen des Lebendigen enthalten. Die Überwindung des Tableaus als Trägersystem der Malerei ist für Clark daher ein notwendiges Mittel, um die reale Form in die künstlerische Praxis zu integrieren. „To demolish the plane as a support for expression is to become aware of the unit as a living and organic whole" (Brett, Herkenhoff und Borja-Villel 1997, 117). Das Konstruktive/Konkrete kippt bei Lygia Clark zunächst also auf der Ebene der Konzeption der Form, die sich farbunabhängig aus dem Untergrund der Welt heraus als Ausdruck des Lebendigen generiert.

Hélio Oiticica: *Invenções* und *Metaesquemas*

Hélio Oiticica grenzt sich ebenfalls von Mondrians Konzeption von Form ab. Da der Künstler sich intensiv mit dem Thema Farbe auseinandersetzt, nähert er sich, anders als Clark, aus dieser Perspektive der Form an. Die Serie *Invenções* (Erfindungen, 1959, Abb. 8) besteht aus 30 x 30 cm großen Holzfaserplatten, die in jeweils nur einer Farbe (Rot, Gelb, Orange, ein Gemisch aus Öl und Harz) bemalt sind. Oiticica gelangt von reinen Farbflächen (in der zuvor entstandenen Serie der *Metaesquemas*, 1957–58, Abb. 9–11), die dicht beieinander stehen und nur durch Zwischenräume auf dem Papier getrennt sind, zu solchen, in denen der Pinselduktus stark hervortritt und die Farbe der Fläche durch die mehrfache Schichtung Dreidimensionalität verleiht. Indem die Farbe in den Raum hineinwächst, wird sie nicht mehr notwendigerweise über Farbbeziehungen definiert, die zu ihrer Abgrenzung eine Form benötigen (Mondrian 2003, 285). Im Grunde hat Oiticica unbewusst ähnlich gehandelt wie Lygia Clark, denn die *Invenções* werden im Ausstellungsraum in der Regel nebeneinander, auf gleicher Höhe, in gleichem Abstand und nach Farbnuancen sortiert aufgehängt. Dadurch treten die verschiedenfarbigen Holzfaserplatten

miteinander in Beziehung, sodass jede Platte als Farb-Form eines Ganzen betrachtet werden kann. Die Formen generieren sich dabei genauso wie bei Clark durch den Zwischenraum, der aufgrund der Hängung entsteht. Die organische Linie entsteht also erst in der Aufhängung im Galerieraum und ist folglich vom Kurator abhängig und daher flexibel und durch menschliche Intervention determiniert. Die Farb-Formen existieren als unabhängige, eigenständige Kategorie. Durch den ausgeprägten Pinselduktus, der außerdem auf jeder Platte etwas anders ist, tritt die Farbe als organisches Gegenüber mit dem Betrachter in Beziehung: Sie wird dreidimensional, flexibel und wandelbar.

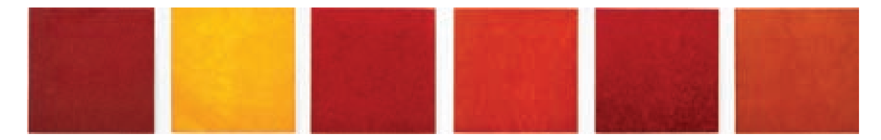


Abb. 8: Hélio Oiticica, *Invenções*, 1959–62. Nr. 17–22, Öl und Harzgemisch auf Holzfaserbrett, 30 x 30 cm, Foto: Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007, 234/35).



Abb. 9: Hélio Oiticica, *Metaesquema*, 1957–58. Gouache auf Karton, oben: 50,6 x 68,1 cm, Sammlung Diane und Bruce Hal-le, Scottsdale, Arizona, Foto: Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007: 162).



Abb. 10: Hélio Oiticica, *Metaesquema*, 1957–58. Gouache auf Karton, 52 x 64 cm, Sammlung Ricardo Rego, Rio de Janeiro, Foto: Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007: 157).



Abb. 11: Hélio Oiticica, *Metaesquema*, 1957–58. Gouache auf Karton, 54 x 66 cm, Sammlung Ricardo Rego, Rio de Janeiro, Foto: Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007: 152).

Form beruht für Oiticica daher auf einem ganzheitlichen Konzept, wie der Künstler in einem Aufsatz erläutert. Es ist die „Synthese von

Elementen wie Raum und Zeit, Struktur und Farbe, die sich gegenseitig in Bewegung versetzen" (Oiticica 2008g, 135), und dem „Verhältnis", welches diese Elemente „im raum-zeitlichen Organismus zueinander unterhalten" (Oiticica 2008d, 83). Die Beweglichkeit der Elemente ist dabei entscheidend und direkt mit dem leiblichen Einbezug des Betrachters verbunden. Dieser ist von essentieller Bedeutung, denn ein so gelagertes Verständnis von Form versucht die „Zweiheit", die sich im „kontemplativen Dialog zwischen Betrachter und Werk" konstituiert, zu überwinden (Oiticica 2008g, 135). Und diese Kommunikation ist nicht mehr auf Opposition gegründet, sondern vielmehr als reines sinnliches Empfinden konzipiert, sodass kein Gegenüber mehr identifizierbar ist. Betrachter und Betrachtetes werden gewissermaßen eins, indem kein intellektueller Zugang zum Bild notwendig ist, sondern ein sinnesumfassender. Das Konstruktive/Konkrete kippt durch das veränderte Verständnis von Form: von Farbbeziehungen zu Farb-Betrachter-Beziehungen.

Das Konkrete bezeichnet für den Künstler daher die Synthese der metaphysischen Eigenschaften der Strukturelemente der Malerei, die sich in „reiner Handlung" ausdrücken (Oiticica 2008i, 66).[92] Das Wirken der Bildelemente aus sich selbst heraus – Oiticica hebt immer wieder hervor, dass es sich um eine Bewegung von innen nach außen handelt – ist der Prozess, den der Künstler als konkret bezeichnet. Diese

92 Die konkrete Handlungsfähigkeit, die Oiticica den Strukturelementen eines Bildes zuspricht, können auch als *Agency* verstanden werden. Seit Alfred Gells Monographie *Art and Agency* posthum Ende der 1990er Jahre veröffentlicht wurde, ist eine Debatte um die *Agency* von Kunstwerken in der kunsthistorischen Forschung entbrannt. Gell nimmt an, dass nicht nur Menschen, sondern auch Dinge *Agency* besitzen können, obwohl sie keine intentionalen Wesen sind. Indem sie zu „Extensionen" einer Person werden und als Medien ihrer Intentionen wirken, besitzen sie Gell zufolge eine sekundäre *Agency* (1998, 17–21). Allerdings schreibt er den Werken lediglich einen sekundären Akteur-Status zu, der außerdem aus der Interaktion in sozialen Netzwerken der Kunstproduktion, Rezeption und des Austauschs erwächst und vom Menschen abhängig bleibt (Gell 1998, 16ff). Doch gerade der wichtige Aspekt der Erfahrung in der Interaktion zwischen Werk und Mensch, der für die neokonkrete Kunstpraxis allgemein und speziell für die *Relevos* von zentraler Bedeutung ist, findet bei Gell wenig Beachtung.

Idee laufe einem intellektualisierten Verständnis des Konkreten zuwider, denn die Bildelemente befreien sich gerade von der Bedeutung, die ihnen durch den menschlichen Intellekt auferlegt wurde, um nur aus sich heraus zu existieren (ibid.). Die Denkfigur des Konkreten kippt in dieser Perspektive auf ganz entscheidende Weise, denn sie emanzipiert sich als eigenständige Erfahrungskategorie.

3.2 Vom Falten und Einschneiden: Raum als Kategorie leiblicher Erfahrbarkeit

Die Kunsthistorikerin Sabeth Buchmann behauptet in ihrer Untersuchung des paradigmatischen Werkes *Tropicália*, dass Hélio Oiticica in diesem versuche, „hegemoniale bzw. eurozentrische Konstruktionen von ‚Zeit' und ‚Raum' zu überwinden" und darin ein eigenes Konzept von Subjektivität zu entwickeln (Buchmann 2007, 248). Buchmann argumentiert, dass in einer „sich als genuin begreifenden europäischen Moderne andere kulturelle Formationen nur als historischer Ausdruck einer verzögerten oder nachträglichen Entwicklung" wahrgenommen wurden (2007, 248). Sowohl Oiticica als auch Lygia Clark weisen wiederholt in ihren Schriften darauf hin, dass sie sich keineswegs mit der „mechanischen Zeit" auseinandersetzen, sondern vielmehr mit der Beziehung zwischen Raum und Zeit. Insbesondere in Oiticicas Schriften sind diesbezüglich Verweise auf den französischen Philosophen Henri Bergson zu finden.[93] Bergsons zentrales Anliegen bestand darin, eine Theorie der Dauer (*durée*) zu entwickeln und auf diesem Weg die Vorherrschaft der mechanischen Uhrzeit zu brechen. Indem er darlegt, dass Zählen ein räumliches statt zeitliches Geschehen ist, zeigt er auf, dass es zwei verschiedene Arten von Zeitlichkeit gibt: Jene, in der

93 Eine kurze Studie zur Rezeption von Bergsons Denken in Oiticicas Werken ist zu finden in: (Alliez 2013).

materielle Objekte existieren und jene, die in einer „Multiplizität von Bewusstseinsstadien“ angelegt ist und nur mit Hilfe von symbolischen Repräsentationen homogenisiert, ergo objektiviert werden kann und die reale Zeit konstituiert (Gillies 2013, 17). Bewusstseinszustände, das heißt das psychische Innenleben von Menschen, seien ständigem Wandel unterlegen, sodass das Selbst im Grunde nur aus Wandel bestehe und daher als kontinuierliches Fließen, als Dauer verstanden werden kann (Bergson 2013, 3–4). Zeit erweist sich als die „substanzielle und unteilbare Kontinuität, die den inneren Sinn eines Seinszustands“ konstituiere (Scott 2013, 321). Zeit verstanden als *durée* ist demnach leiblich eingebunden.

Selbst die nicht-mechanische Zeit, die *durée*, findet Bergson zufolge an Orten im Raum statt (Addyman 2013, 30). Das bedeutet, dass selbst in der Bergsonschen Konzeption von Zeit der Raum nicht völlig unerheblich ist, auch wenn dies manchmal so verstanden wurde (Foucault 1980, 70).

Raum gilt dabei genauso wie Zeit als gebunden an menschliche Erfahrung und ist daher in seiner Konstitution rein subjektiv. In den neokonkreten Arbeiten sowohl Oiticicas als auch Lygia Clarks und Lygia Papes bildet Raum eine zentrale Kategorie, die durch ihre affektiven Eigenschaften in Beziehung zum Werk Moderne-kritisch wirkt, da der Raum als Katalysator für ein Empfinden des modernen Menschen fungiert, das danach verlangt, sich auszudrücken, wie im Folgenden näher erläutert wird.

3.2.1 Hélio Oiticia: *Relevos Espaciais*

Hélio Oiticica begann ab 1960 seine Serie der *Relevos Espaciais* (Raumreliefs, Abb. 12–14), die zwar nicht zur Berührung freigegeben waren, aber den Betrachter räumlich affizieren. In seinen bevorzugten Farben Rot, Gelb und Orange schuf er Objekte aus Holzspanplatten, die an Drahtseilen von der Decke gehängt werden und so den Eindruck erwecken, als würden sie im Raum schweben. Die *Relevos* sind alle monochromatisch und besitzen eine Oberflächenstruktur, die dem

Namen *Relevo* Rechnung trägt, denn der Farbauftrag lässt den Pinselduktus genau nachvollziehen und ist in vielen Fällen kreisförmig und von Wirbeln durchzogen. Tritt der Betrachter sehr nah an die farbigen Platten heran, eröffnet sich ihm der Blick auf eine raue Oberfläche, die an das verwendete Material erinnert. Die Arbeiten der Serie *Metaesquemas*, die Oiticica kurz zuvor (1957–58) anfertigte, weisen diese Plastizität der Farbe noch nicht auf. Die *Metaesquemas* waren überwiegend auf Karton gemalte Formstudien, die einen halben Meter Breite selten überschritten. Die Farbe ist in ihnen so exakt und gleichmäßig aufgetragen, dass man selbst bei sehr genauem, sehr nahem Beobachten mit bloßem Auge kaum erkennen kann, dass es sich tatsächlich um per Hand aufgetragene Tusche handelt und nicht um ausgeschnittene Buntpappe (wie etwa in einigen Arbeiten Lygia Clarks). Dieser Wandel in der Pinselführung zwischen den beiden Werkserien ist bedeutend, denn er bringt die Diskrepanz in der Arbeitsweise zwischen den neokonkreten Künstlern in Rio und den konkreten Künstlern in São Paulo zum Ausdruck. In der stärker industrialisierten Stadt São Paulo hatte sich schon früh auch eine differenzierte Industrie- und Graphikdesignpraxis entwickelt, die vornehmlich durch die dort ansässigen Künstler vorangetrieben wurde. Die Arbeiten der *Paulistas* enthalten daher bevorzugt glatte, einheitlich gestaltete Farbflächen, die keine Pinselführung mehr vermuten lasssen. Oiticica vollzog mit der sichtbar werdenden Pinselspur selbst einen Wandel in seinem Denken, denn noch ein Jahr zuvor schrieb er der Oberflächentextur eine eher schädliche Wirkung zu, da sie ein Produkt der Intelligenz und nicht der Intuition sei (Oiticica 2008i, 66).

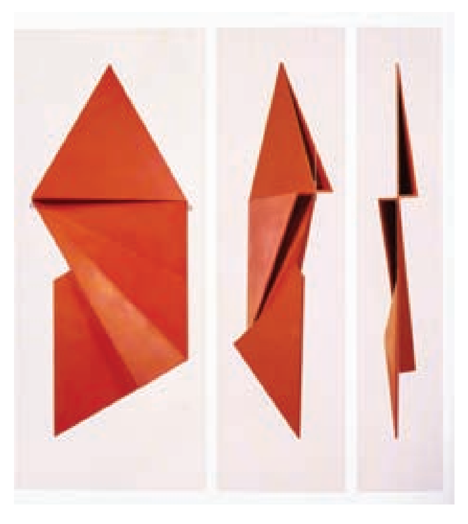


Abb. 12: Hélio Oiticica, *Relevos espaciais*, 1960. (Rot) Polyvinylacetat auf Sperrholz, 150 x 62 x 15,5 cm, Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007, 204).



Abb. 13: Hélio Oiticica, *Relevos espaciais*, 1960. Mitte: (Rot) Polyvinylacetat auf Sperrholz, 62,5 x 148 x 15,3 cm, Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007, 209).

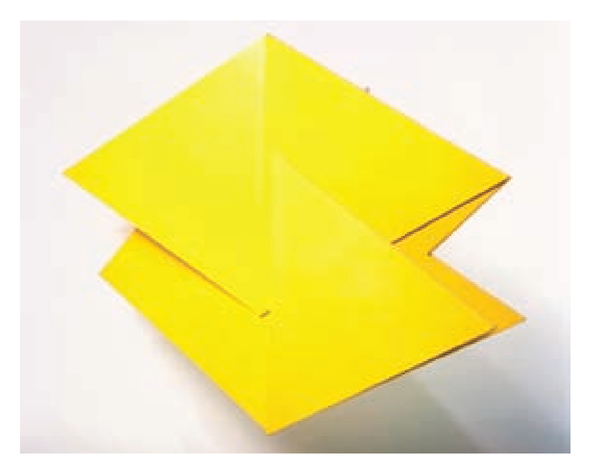


Abb. 14: Hélio Oiticica, *Relevo espacial*, 1960. (Gelb) Öl auf Sperrholz, 98 x 124,5 x 15,2 cm, Museum of Fine Arts, Houston (Quelle: Ramírez 2007, 212).

Die farbigen Holzspanplatten der *Relevos* sind an ihren Außenkanten so aneinander gebracht, dass es scheint, als sei das Objekt aus einem einzigen Stück „gefaltet" worden. Die Maquetten und Studien zu diesen Arbeiten aus Papier zeigen, dass das Falten die initiale Handlung war, die der Künstler bei seinen Raumrelief-Entwürfen vollzogen hat. Sie funktionieren genau anders herum als die Gedicht-Objekte Ferreira Gullars und Lygia Papes und auch seine eigenen *Bólides* und Clarks *Caixa Trepantes*, die später in Kapitel 5.1.3 behandelt wurden. Sie warten nicht auf ihre Entfaltung durch den Betrachter, sondern sie sind eingefaltete Flächen, die auf diese Weise Raum schaffen und die in diesem Zustand mit dem Menschen in Beziehung treten. Es sind jedoch nicht nur dessen Hände, die miteinbezogen werden, sondern es ist vielmehr der ganze Leib.

Auch wenn der Betrachter der *Relevos* noch ein solcher bleibt, verändert sich doch seine Stellung gegenüber dem Werk in radikaler Weise, verglichen mit seiner Rolle bei früheren Werken des Künstlers, z. B. bei der Betrachtung der Serie der *Metaesquemas*. Man könnte argumentieren, dass die veränderte Betrachterrolle bei den Raumreliefs vor allem mit Oiticicas Eindringen in die Sphäre der Skulptur zu tun hat. In diesen Werken lässt Oiticica die Bildfläche als Trägersystem für Farbe hinter sich und bewegt sich in den realen Raum hinein. Es kann jedoch auch

nicht von einer Skulptur im herkömmlichen Sinne gesprochen werden, da die *Relevos* sich jeder Erdung, jedes Sockels oder Kontaktes mit dem Grund entziehen. Die Kategorie Skulptur wird etwa zum gleichen Zeitpunkt auch von anderen international arbeitenden Künstler von ihren ursprünglich identitätsstiftenden Kriterien (Sockel, Dreidimensionalität) gelöst, sodass Skulptur und Malerei sich in gewisser Weise über den Raum annähern und schließlich ineinander übergehen. Bereits in den 1930er Jahren war das Konzept der Skulptur durch Künstler wie Alexander Calder in Frage gestellt worden. Seine Mobiles besitzen ebenfalls keinen Kontakt mehr zum Grund und firmieren dennoch unter dem Label Skulptur. Allerdings kann unterschieden werden, dass Calder zunächst von Skulpturen ausging und diese dann weiterentwickelte, ähnlich wie die neokonkreten Bildhauer Willys de Castro und Franz Weissmann. Die bildhauerisch arbeitenden Künstler der neokonkreten Bewegung experimentierten ebenfalls mit Skulpturen ohne Sockel. Oiticica hingegen vollzieht diesen Schritt von der Malerei aus, ohne in das Genre der Skulptur vollständig überzuwechseln. Ihm ging es vor allem um die Auflösung eines traditionellen Bildbegriffs. Seine Farbe benötigt kein Trägersystem mehr, weder Wand noch Leinwand, um zu existieren. Interessanterweise manifestiert sich diese Tendenz in den 1950er Jahren auch in der Ausstellungspraxis in Brasilien. Das von Lina Bo Bardi neu gebaute Kunstmuseum (MASP) in São Paulo wurde ursprünglich in der Innenarchitektur so konzipiert, dass die Bilder an Glasplatten, die als Stellwände im Raum platziert waren, aufgehängt wurden und man somit auch die Rückseite der ausgestellten Bilder sehen konnte[94].

Die Raumreliefs spielen mit dem Wechsel zwischen Zwei- und Dreidimensionalität; ein Mechanismus, den der brasilianische Kunsthistoriker Sérgio Martins (Martins 2013) zunächst auch in den neokonkreten Skulpturen Amilcar de Castros festgestellt hat (Martins 2013, 43). Diese Skulpturen entspringen einer „cut-and-fold operation“ (2013, 43), die eine zweidimensionale Fläche verräumlicht. De Castro arbeitet

94 Diese Struktur wurde später zu Gunsten einer traditionellen Hängevorrichtung entfernt. Erst 2015 wurde der innovative Wert von Lina Bo Bardis origineller Lösung erkannt und durch eine Rekonstruktion der ursprüngliche Ausstellungsraum wieder hergestellt.

vorzugsweise mit großen Eisenstrukturen. Der überwiegende Teil seiner Skulpturen geht von zweidimensionalen geometrischen Grundformen aus: dem Quadrat, dem Rechteck und dem Kreis. Diese Formen bearbeitet er, indem er in die Flächen hineinschneidet und sie faltet, sodass ein dreidimensionales Gebilde im Raum entsteht. Auch Oiticicas Raumreliefs bestehen aus zweidimensionalen Platten, die so zusammengefügt sind, dass es sich scheinbar um Faltungen handelt. Der Prozess, der bei Oiticica wie ein langsames Vordringen in den physischen Raum erscheint, markiert für Castro den umgekehrten Weg, da er sich von der Skulptur her der Fläche annähert. Beide Künstler erforschen durch die Übersetzung von einem Material (Papier) ins andere (Eisen, Holz) die Gesetzmäßigkeiten der Gravitation. Oiticicas Raumreliefs erwecken zwar den Eindruck, als würden sie schwerelos im Raum schweben, doch lässt die Stärke der Drahtseile bereits ihr eigentliches Gewicht erahnen. Das Prinzip des Faltens zusammen mit der Materialübersetzung zieht einen Irritationsmoment nach sich, der den Betrachter leiblich involviert.

Oiticica sah den Ansatz zur Verschmelzung von Malerei und Skulptur schon bei Piet Mondrian angelegt, dessen Worte er in seinem Tagebuch zitiert.

> Painting and Sculpture will not manifest themselves as separate objects, nor as ‚mural art' or ‚applied art', but, being purely constructive, will aid the creation of a surrounding not merely utilitarian or rational, but also pure and complete in its beauty (Oiticica 2008k, 67).[95]

Der Einbezug des Betrachters über die Hinwendung zum Raum erwies sich als entscheidend für Oiticicas Experimente, die sich der Unterscheidung in die Kategorien Skulptur und Malerei entzogen. Der Raum, in dem die *Relevos* hängen und in dem sich auch der Betrachter befindet, wird Teil des Werkes. Diesen Schritt habe Piet Mondrian zwar bereits prophetisch angekündigt, jedoch selbst nicht mehr vollzogen, schreibt Oiticica (Oiticica 2008k, 67, 2008i, 66). Die Kunsthistorikerin Sara Hornäk hat für die Gattung der Skulptur festgestellt, dass es

95 Das Zitat stammt aus dem letzten Abschnitt des Textes „Plastic Art and Pure Plastic Art" (Piet Mondrian, 1937).

paradoxerweise gerade die Abkehr vom (Skulptur-)Körper war, die den Bezug zum Betrachter revolutionierte.

> Mit dem Übergang von Köper- zu Raumbezogenheit aber verändert sich zugleich die Rolle des Betrachters der Skulptur. Sobald das plastische Gebilde das Körpervolumen durch das Raumvolumen ersetzt, ist es auf den Menschen als Mitakteur angewiesen. (Autsch und Hornäk 2010, 175)

Dieser Wandel ist auch in Oiticicas eigenem Werk zu erkennen. Die *Metaesquemas*, die noch an der Wand hängen, verweisen den Betrachter auf seine traditionelle Rolle. Oiticicas Raumreliefs hingegen gehen – wie ihr Name bereits suggeriert – nicht vom Raum als Projektionsmatrix aus, sondern gestalten ihn aktiv mit, modulieren ihn durch die Farbformen. Der Raum erweist sich dadurch vielmehr als eine Erfahrungsmatrix für den Betrachter, der ihm – auf diese Weise geordnet – ausgeliefert ist. Nicht mehr der Betrachter umrundet die Skulptur oder positioniert sich vor einem Bild, sondern die Raumreliefs umgeben ihn und teilen mit ihm einen gemeinsamen Erfahrungsraum. Der Ort der Betrachtung multipliziert sich in einer Weise, die dazu führt, dass der Betrachter zum Mitakteur wird. Der französische Kulturphilosoph Michel de Certeau hat darauf hingewiesen, wie Räume über die leibliche Präsenz angeeignet werden und dabei überhaupt erst entstehen (1984). Um einer Aufladung mit Machtbeziehungen zu entgehen, müsse der Raum gewissermaßen blind und stattdessen leiblich erfahren werden. Eine solche Vorgehensweise führe außerdem zu einer gegenwartsbezogenen Raumerfahrung, da der Raum so „undurchschaubar" wird (Bismarck 2002). Der US-amerikanische Philosoph Edward Casey nimmt eine Unterscheidung zwischen Raum und Ort vor, indem er „die Bedeutung des Empfindens und Erfahrens von Orten durch [eben diese] leibliche Präsenz" beschreibt (Schmitt 2012, 37). In diesem Sinne erfolgt jede Raumaneignung über multiple Ortspräsenzen und ist untrennbar mit leiblicher Erfahrung verbunden. Der Raum, der die *Relevos* umgibt, ist also gleichzeitig Teil des Werkes selbst und sozial generiert, da er immer abhängig von einem konstituierenden Subjekt ist. Die Kunsthistorikerin Gertrud Lehnert hat festgestellt, dass „Räume […] ebenso wie Dinge

eine Aura [besitzen], so dass sich eine Atmosphäre[96] zwischen Subjekt und Objekt bilden kann“ (Lehnert 2011, 15), wenn diese aufeinander treffen. Die Intensität dieser Begegnung hängt vom potentiellen Vermögen zur Empfindsamkeit jedes einzelnen Subjektes ab, doch fest steht, dass dieses Potential „immer schon kulturell geprägt“ ist (ibid.).

Der Raum der *Relevos* bietet dem Betrachter einen geschützten Erfahrungsraum, der gewissermaßen außerhalb der modernen Welt liegt, in welcher die Sinne und der Leib diszipliniert und kontrolliert sind. Brian O’Doherty schreibt in seinem paradigmatischen Werk *In der weißen Zelle* (1976), dass „die Stadt […] der unverzichtbare Kontext […] des Galerie-Raums“ sei, denn „Moderne Kunst bedarf zu ihrer Legitimation des Verkehrslärms draußen“ (O’Doherty und Brüderlin 1996, 46). Allerdings beschreibt er den *White Cube* auch als einen Raum, der dem Disziplinierungszwang der Moderne ebenfalls unterworfen sei und in dem strenge Gesetze herrschten (1996, 10). Vor allem aber seien „Auge und Geist willkommen“ in ihm, „raumgreifende Körper dagegen nicht, – höchstens dass sie als bewegliche Gliederpuppen für Studienzwecke zugelassen sind“ (1996, 11). Der Raum, in dem Oiticicas *Relevos* aufgehängt sind, bringt den Körper zurück in die Galerie, er benötigt ihn sogar. Die Raumreliefs lassen den Galerie-Raum zu einem immersiven Raum werden, in den der Betrachter leiblich eintaucht.

> Die Ästhetik der Immersion ist eine Ästhetik des Eintauchens, ein kalkuliertes Spiel mit dem Auflösen von Distanz. Sie ist eine Ästhetik des emphatischen körperlichen Erlebens und keine Ästhetik der kühlen Interpretation. Und: Sie ist eine Ästhetik des Raumes, da sich das Eintaucherleben in einer Verwischung der Grenze zwischen Bildraum und Realraum vollzieht. (Bieger 2011, 75)

Diese Verwischung der Grenzen ist in Oiticicas *Relevos* gegeben, da von Bildraum kaum mehr die Rede sein kann. Dabei ist es von Bedeutung, in welcher Art von Raum die Raumreliefs hängen, denn sie sind spezifisch

96 Mit dem Begriff Atmosphäre bezieht sich Lehnert auf Gernot Böhme, der diesen Terminus für die Ästhetik geprägt hat. Atmosphäre bezeichnet einen „nie zu fixierenden Zustand des Dazwischen, weder Objekt noch Subjekt ganz zugehörig, aber von beiden gleichsam produziert“ Lehnert (2011, 16). Vgl. auch Böhme (1995, 2013).

für den *White Cube* entworfen worden und würden in einer anderen Umgebung wie etwa dem Stadtraum, den Oiticica später für seine Kunst entdeckt, nicht funktionieren. O'Doherty beschreibt den *White Cube* als Ort, an dem die Moderne die ultimative „Umwandlung der Alltagswahrnehmung zu einer Wahrnehmung rein formaler Werte" (1996, 10) erfährt. Der Galerie-Raum wird zum verdichteten Ausdruck der Moderne selbst. Oiticicas Raumreliefs werten den *White Cube* jedoch um zu einem Raum, der die Disziplinierungs- und Kontrollmechanismen der Moderne eben gerade aushebelt. Dieser Raum legitimiert sich vielmehr als kritischer Gegenort zur Stilisierung rein formaler Werte, indem er ein Raum intensivierter sinnlicher Erfahrung wird, der den Betrachter immersiv ergreift. Darin liegt die kulturelle Kodierung dieses Raumes und auch seine Verbindung zur Bergsonschen *durée*. Denn der immersive Raum wird intuitiv als im Einklang mit der Affektivität realer Zeit erfahren.

1960 setzt Oiticica sich in einem Text, der im *Suplemento Dominical* des *Jornal do Brasil* gedruckt wurde, vom Raumverständnis der konkreten Künstler ab, womit vor allem die konkreten Künstler in São Paulo gemeint sind. Ihr Raumbegriff sei „eine analytische Verbegrifflichung der Intelligenz dieses Raumes, die aber noch nicht zu einer lebendigen Zeitlichkeit gelangt [ist], weil ihr noch Reste von Gegenständlichkeit anhaften" (Oiticica 2008h, 139). Auszugehen sei vielmehr von der Dimension Zeit, von der aus der Künstler den Raum erst erschaffe, denn andernfalls handele es sich lediglich um ein rationalistisches Raumdenken, das vom Material ausgehe statt von Intuition (Oiticica 2008i, 66).

Als „exemplarisch zeitlich" erweist sich für Oiticica die Farbe (ibid.), die in den Raum eindringt. Die *Relevos* sind Farbstrukturen, die aus dem Rechteck des Tableaus befreit sind und stattdessen sich selbst verkörpern (Oiticica 2008e, 85). In einem Aufsatz schreibt er: „A cor é, portanto, significação, assim como os outros elementos da obra; veículo de vivências de toda espécie (vivência, aqui, num sentido englobativo e não no sentido vitalista do termo)" (Oiticica 1986c, 49).[97]

97 „Farbe ist insofern ebenso Bedeutung wie die anderen Elemente des Werkes; sie ist Vehikel von gelebten Erfahrungen jeglicher Art (Erfahung hier im umfassenden, nicht im vitalistischen Wortsinn)" (Oiticica 2013c, 124).

„Farbstrukturen“ bilden Oiticica zufolge einen „von der physischen Welt, dem Raum der Umwelt getrennten Organismus“ (Oiticica 2008h, 137). Darüber erklärt sich auch seine bevorzugte Wahl der Farben Gelb, Rot und Orange, die durch ihre Eigenschaften („starke optische Pulsation“, „höhlenartige Sinnlichkeit“, Nähe zum „physischen Licht“, (ibid.) in besonderem Maße geeignet seien, eine „Ablösung von der materiellen Struktur“ (ibid.) herbeizuführen und ihren „zeitlichen Licht-Sinn“ (ibid.) zu offenbaren. Da für Oiticica eine lebendige Zeitlichkeit ohne Gegenständlichkeit auskommt, von der aus der Raum geschaffen wird, misst er dem verwendeten Material in dieser Schaffensphase noch wenig Bedeutung zu. Die Holzspanplatten und die Acrylfarbe (pintura) der *Relevos* fungieren als Hilfsmittel, um der Farbe (côr) eine eigenständige Existenz in denselben (zeit-räumlichen) Dimensionen wie dem Betrachter zu verleihen. Eine lebendige Zeitlichkeit entsteht durch die gelebte Erfahrung des Betrachters der *Relevos*. Mit ihnen vergisst er die durch die Uhren getaktete mechanische Zeit, die sonst die Welt des modernen Menschen beherrscht und nach der sich sein Leib zu richten hat. Stattdessen dehnt oder rafft sie sich je nach dem Empfinden des einzelnen Subjekts, das die *Relevos* betrachtet und die *Nuclei* durchschreitet. Für den erlebenden Betrachter wird jedoch gerade die Vernachlässigung des Materials durch den Künstler zum zentralen Bestandteil seiner ästhetischen Erfahrung, denn obwohl die Holzspanplatten tatsächlich ein nicht unerhebliches Eigengewicht haben, wird dieses aufgrund der Hängung im Raum zu einer Illusion. Da sie alle auf unterschiedlichen Höhen und verschieden ausgerichtet, scheinbar wahllos im Raum hängen, drängt sich der Eindruck auf, sie würden sich außerdem durch den Raum bewegen und schweben. Als Betrachter ist es, als beträte man einen Raum mit lebendigen Schmetterlingen. Diese „Schmetterlinge“ sind jedoch nur Farbstrukturen, die scheinbar lebendig geworden sind. Der Betrachter muss schließlich feststellen, dass er es ist, der sich durch den Raum bewegt und nicht die *Relevos*. Illusion und Desillusionierung des Betrachters finden in seinem ihm eigenen, subjektiven Zeitrahmen statt und sind eng an sein Raumerleben geknüpft.

In einem Tagebucheintrag von 1960 reflektiert Oiticica die vier Dimensionen, die drei räumlichen und die Zeit, die er als mehrdimensionale

Einheit, als Raumzeit versteht. Sie sei eine unendliche Dimension, die „das wichtigste Element des Werkes ist […] [und] erst dadurch vollkommen wird, dass der Betrachter mit dem Werk in Beziehung tritt" (Oiticica 2008d, 83). Wie eine Raum-Zeit-Falte eröffnet sich dem Betrachter ein Moment der Verschmelzung mit den *Relevos* über die gemeinsam geteilte Raumzeit, dem er sich nicht entziehen kann.

Erst durch seine künstlerische Missachtung rückt das Material durch die intuitive Aneignung des Werkes durch den Betrachter erneut ins Zentrum. Der Illusion (die *Relevos* schweben und bewegen sich) folgt die Desillusionierung (sie tun es doch nicht) und die Erkenntnis, um welches Material es sich bei den scheinbar schwebenden Objekten handelt: Holz. Doch diese Desillusionierung wird nie vollständig vom Betrachter vollzogen, denn er hat die Illusion bereits leiblich erfahren und sie auf diese Weise in seine Wirklichkeit geholt. Oiticica löst sein Versprechen, die Auflösung der Grenzen zwischen Malerei und Skulptur herbeizuführen, ein, indem er die Raumzeit als leiblich agierendes Kontinuum einsetzt und den *White Cube* aus seiner Leere befreit und ihn stattdessen in das Werk integriert. Der *White Cube* ist nicht mehr Präsentationsraum, sondern Werk-Raum, der seine Funktion erst mit dem in ihm ausgestellten Werk vollständig erfährt.

Hélio Oiticica: *Grande Núcleo*

Aus der Serie der Raumreliefs entwickelt Oiticica die Serie der *Núcleos*, die sich noch intensiver mit dem Raum auseinandersetzt. In den *Núcleos* trennt Oiticica die Holzplatten der *Relevos* voneinander und hängt sie einzeln, jedoch dicht beieinander in den Raum. Den *Núcleos* ist eine evolutive Verschiebung des Betrachterstandpunktes immanent. Das erste von der Decke auf Augenhöhe herabhängende Konstrukt (*Núcleo NC 1*, 1960) muss vom Betrachter noch umrundet werden. Durch die niedrige Hängung kann er sich recken und auf die Oberseite schauen. Die Unterseite offenbart sich ihm durch einen auf dem Boden darunter angebrachten Spiegel, sodass er den *Núcleo* aus jeder Perspektive ansehen kann. Dieser erste *Núcleo* kann als Übergangsmodell zwischen

den *Relevos* und den *Núcleos* angesehen werden, denn er besitzt ebenfalls Holzplatten, die aneinandergeklebt sind und an die Faltungen der *Relevos* erinnern. Erst die *Pequeno Núcleo*-Serie besteht nur noch aus einzelnen, dicht gehängten Holzplatten, die sich jedoch nicht berühren.

Die Beschäftigung Oiticicas mit den *Núcleos* kulminiert in seinem Werk *Grande Núcleo/ manifestação ambiental* (Großer Nukleus/Umweltmanifestation, 1960, Abb. 15). Dieses Werk ist eine Zusammenführung drei einzelner *Núcleos* (NC3, NC4 und NC6) zu einer großen labyrinthischen Struktur, die der Betrachter durchlaufen kann. Dabei ist das Ein- und Austreten aus den Farbplatten vorgegeben, da der Boden außen herum mit Kiesflächen bedeckt ist, die nicht betreten werden dürfen. Es gibt also eine Art Ein- und Ausgang des *Grande Núcleo*.



Abb. 15: Hélio Oiticica, *Grande Núcleo (Manifestação Ambiental)*, 1960–66. Bestehend aus NC 3, NC 4 und NC 6 (insgesamt 47 Teile), Öl und Harz auf Holzfaser-brett, ca. 6,70 x 9,75 m, Museum of Fine Arts, Houston (Quelle: Ramírez 2007, 253).

Zu diesem Werk thematisiert Oiticica selbst eine (un)mögliche Zuordnung zur Skulptur.

> Nos *grandes núcleos* as partes não são iguais e a relação é mais complexa, na verdade imprevista. Pelo fato de a ideia realizar-se no espaço em 3 dimensões, é, analisando-se, mais superficial e só poderia trivializar a experiência; seria mais lícito, apesar de ainda superficial, falar de uma *pintura no espaço.* (Oiticica 1986c, 48)[98]

Der *Grande Núcleo* erlaubt eine noch stärkere Verbindung zwischen Betrachter und Objekt über den Raum als die *Relevos*, denn – so reflektiert der Künstler in einem Aufsatz – der Raum dringt in das „Handlungsfeld“ des *Núcleo* ein (Oiticica 2013b, 127) („campo de ação“, Oiticica 1986a, 52). Er begnügt sich nicht damit, das Werk zu umgeben, seinen Umraum zu bilden, sondern dringt in die Werkstruktur ein. Die Zwischenräume zwischen den Holzplatten erweisen sich als offene Dialogstruktur, die die *Núcleos* dem Betrachter anbieten. Die Bewegung des Betrachters wird im *Grande Núcleo/manifestação ambiental* räumlich ausgedehnt. Er umrundet nicht mehr ein Objekt, sondern dringt in es ein und durchschreitet es. Dieses körperliche Durchdringen des Grande Núcleo lässt den Betrachter sich selbst als Teil des Werkes begreifen. Dabei fungiert er als Mitschöpfer, denn sein Akt des Durchschreitens ist auch ein Akt des Öffnens und Schließens der Werkstruktur, den der Betrachter leiblich vollzieht. Der Raum ist allein durch den Titel des Werkes sinngebend für die Struktur: *manifestação ambiental* kann auch als „Ausdruck der Umgebung“ übersetzt werden. Betrachter und Künstler manipulieren gemeinsam den Raum, den das Werk und den Betrachter umgeben, indem sie die Werkstruktur, die die Umgebung mit determiniert, erst schaffen. Der Raum wird auf diese Weise zu einem Erfahrungsgrund schöpferischer Aktivität und daher immersiv erlebt.

Zumindest in der Theorie geht der Künstler noch einen Schritt weiter, indem er den Betrachter am Produktionsprozess dieses immersiven Raums beteiligt. In seinen Texten beschreibt Oiticica, dass der

98 „In dem großen Nukleus sind die Einzelteile nicht gleich, und ihr Verhältnis zueinander ist komplexer, im Grunde unvorhersehbar. Da das Konzept im dreidimensionalen Raum umgesetzt ist, ist es verlockend, von einer Skulptur auszugehen, doch ist diese Herangehensweise bei näherer Betrachtung oberflächlich und würde die Erfahrung nur trivialisieren; angebrachter, wenn auch immer noch oberflächlich wäre es, von *Malerei im Raum* zu sprechen“. (Oiticica 2013c, 123)

Betrachter bereits in früheren *Núcleos* haptisch involviert werde, indem er die „von der Decke abgehängten Flächen bewegen und ihre Position verändern“ könne (2013b, 127). Diese frühe haptische Intervention ist jedoch nicht dokumentiert und offenbar in der Ausstellungspraxis bisher auch nicht berücksichtigt worden. Möglicherweise bezieht sich Oiticica auf ein Werk, das er dann nie realisierte.

Insbesondere bei den *Núcleos*, durch die sich der Betrachter räumlich bewegt, spielt auch die zeitliche Ausdehnung dieser Raumaneignung eine zentrale Rolle. Denn die Objekt-Raum-Erfahrung des Betrachters durch den intensiven Einbezug des Raumes in die Werkstruktur benötigt Zeit.

Da die Nuclei so viele verschiedene Aspekte berühren, die als eine Übersetzung und Transformation bestimmter Ideen der konstruktivistischen Avantgarde in Europa gesehen werden können, soll an dieser Stelle ein Exkurs zu drei zentralen Vertretern dieser Avantgarde erfolgen, mit denen sich Oiticica explizit auseinandergesetzt hat: Kasimir Malevich, Piet Mondrian und El Lissitzky.

Exkurs: Kasimir Malevich

In dieser Konzeption von Raum und Zeit als Dimensionen, die das Erleben des Werkes determinieren, ist ein starker Bezug zu Malevich zu erkennen. Für beide Künstler ist der Raum nicht durch die Dinge bestimmt, sondern so unbegrenzt und unendlich wie der Kosmos selbst. Malevichs Idee, dass Farbe die bildliche Verbindung hinter sich lassen muss, um eine „unabhängige Einheit“ zu werden (Malevich 2003, 292), ist in Oiticicas Raumreliefs weiterentwickelt worden, indem er die Dimension des Raumes an die Zeit koppelt. Malevich ging davon aus, dass Farbe zeitlos sei (Tates und Malevič 2013, 100). Er nahm nicht zuletzt auch deshalb an, dass die suprematistische Malerei auf einen Endpunkt zusteuere.

Bereits Oiticicas *Metaesquemas* führen einen Dialog mit den suprematistischen Kompositionen Malevichs, in denen geometrische Farbflächen die Bildfläche besiedeln und in einem undefinierten

Raum zu schweben scheinen. In Oiticicas *Metaesquemas* überlagern sich diese Flächen jedoch nie, während Malevich häufig schmalere und breitere Flächen übereinander gemalt hat. Das freie Schweben einzelner Farbflächen wie in den *Metaesquemas* findet sich jedoch in der *Suprematistischen Komposition* von 1915. Schwarze rechteckige und quadratische Flächen verteilen sich über die Leinwand und sind teilweise perspektivisch verzerrt, sodass der Eindruck entsteht, es handle sich um räumliche Darstellungen. Die einzige Ausnahme bildet ein gelber Kreis in der linken unteren Bildhälfte. Ähnlich sieht das Bild *Suprematistische Komposition (mit acht roten Rechtecken)* aus demselben Jahr aus, auf dem rote Rechtecke verschieden angeordnet auf einem weißen Grund scheinbar frei in einem nicht definierbaren Raum schweben.

In seinem *Metaesquema Teima não-teima teima* (Eigensinn Nicht-Eigensinn Eigensinn) von 1957 (Abb. 16) verwendet Oiticica ebenfalls nur schwarze Rechtecke, die perspektivisch verzerrt im Bildraum zu schweben scheinen. Ein einzelnes rotes Rechteck leicht unterhalb der Bildmitte durchbricht die monochrome Komposition. Während Malevichs Flächen relativ gleichmäßig auf der Bildfläche verteilt sind, ordnen sich diese bei Oiticica zu zwei Gruppierungen in der linken oberen und rechten unteren Bildhälfte. Es besteht eine Achsensymmetrie, wobei die Achse diagonal von der rechten oberen Ecke des Bildes zur linken unteren verläuft. Nur die rote Farbe des einen Rechtecks stört diese Symmetrie und suggeriert, dass die beiden Bildhälften eben doch nicht ganz gleich sind, obwohl der Künstler eine mathematisch exakte Wirkung des *Metaesquemas* intendierte. Der Künstler hat den Karton, der ihm als Malgrund diente, mit feinen waagerechten eingeritzten Linien im exakt gleichen Abstand versehen, die ihm offenbar als Orientierung auf dem Blatt dienten. Der Farbauftrag ist so gleichmäßig, dass er wie ein Druck erscheint. Malevich hingegen, der mit Öl auf Leinwand malte, bemühte sich nicht um mathematische Exaktheit. Der grobe Pinselduktus verschleift nicht nur die Kanten und Ecken der geometrischen Flächen, sondern ist auch in den Flächen selbst sichtbar.

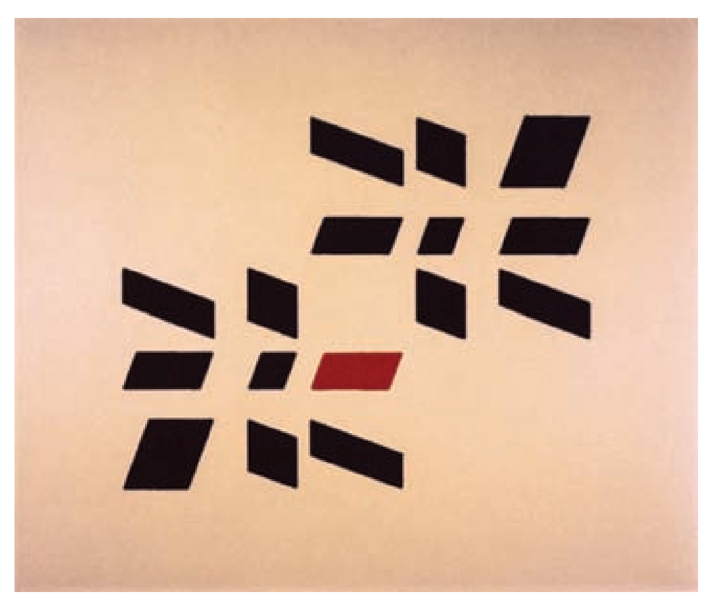


Abb. 16: Hélio Oiticica, *Metaesquema „Tema não tema – teima"*, 1957. Gouache auf Karton, 45 x 54 cm, Sammlung Rircardo Rego, Rio de Janeiro, Foto: Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007, 148).

Erst in der Serie der *Invenções* (1959, vgl. Abb. 9), monochromatische, quadratische Bilder (zwischen 30 x 30 und 60 x 60 cm), gelangt Oiticica zu den Materialien (Ölfarbe), die Malevich verwendet hat, und auf diese Weise auch zu nicht-exakter Geometrie. Die *Invenções* bilden den Übergang zu den hier bereits besprochenen *Relevos Espaciais*. Es ist bemerkenswert, dass Oiticica dem Material selbst hier noch keine Bedeutung zuschreibt, dieses jedoch in der Entwicklung der Vorstellung von Raum und Zeit als Werkkomponente eine zentrale Rolle spielt. Die *Invenções* scheinen geradezu Materialstudien für die *Relevos* zu sein. In ihnen tritt der Pinselduktus deutlich hervor und auch das Grundmaterial (Holz), auf dem die Farbe aufgetragen ist, wird in seiner eher rauen Beschaffenheit sichtbar. Die Farbe bekommt so eine Materialität, die auch eine räumliche ist, die den *Metaesquemas* abgeht, jedoch in den *Relevos* weitergeführt wird. Dieser Schritt war offenbar notwendig, um die Formen von der Bildfläche in den realen Raum zu holen.

An dieser Entwicklung wird deutlich, wie Oiticica die im Manifest der neokonkreten Künstler proklamierte Rückbesinnung auf die Ursprünge des Konstruktivismus und ihre Vertreter selbst umsetzte. Über eine materielle Annäherung wuchs er schließlich über sie hinaus.

Sowohl für Malevich als auch für Oiticica (2013, 124) gilt es, Gegenständlichkeit zu überwinden und den Betrachter zu einem kosmischen Erleben der Werkelemente zu verhelfen. Malevichs Frühphase des Suprematismus war von einem „Pathos des Raumes durchdrungen" (Emslander 2008, 42). Er forderte ein, den Raum als unendliche Dimension zu denken, dessen Grenzen der Kosmos und nicht die irdische Dreidimensionalität sei (ibid.). Paradigmatisch ist hierfür das Bild *Suprematismus Nr. 55 (Sphärische Entwicklung einer Fläche)* (1917). Von einem Punkt im oberen Teil der weiß grundierten Leinwand geht eine schwarze Fläche aus, die sich in der unteren linken Bildhälfte soweit ausgedehnt hat, dass sie eine Kante besitzt, die im rechten Winkel zu ihren beiden Seiten steht. Die Fläche scheint gleichsam aus einem unbestimmbaren Raum, der durch das Weiß des Grundes definiert ist, hervorzuwachsen. Gleichwohl bleibt die dargestellte Form für den Betrachter zweidimensional und entzieht sich einer Bestimmung als geometrische Form.

Oiticica hatte sich in seinem Anliegen kosmischer Erlebbarkeit vor allem auf das Element Farbe verlegt. Ihm zufolge müsse das Farberleben eines Betrachters kosmisch sein, um neue Affekte zu generieren. Die „Mystik der ungegenständlichen Welt" (Emslander 2008, 45) Malevichs, die er in „flächigen Farbformen" ausdrückte, die im Bildraum zu schweben scheinen (2008, 42), transformierte Oiticica in eine leibliche Welt, in der das Magische vielmehr in der Sehnsucht nach Ausdruck des Betrachters selbst liegt (Oiticica 2013b, 144). Dennoch war die Auffassung, Malerei als etwas Körperliches zu denken, in Malevichs Gedankengut bereits angelegt. So schrieb er in *Die Gegenstandslose Welt*:

> Die Malerei ist für mich nunmehr ein ‚Großes – Ganzes' ein ‚Körper', in dem alle Sonderzustände und Ursachen, – die Weltanschauung des Künstlers, der Gesichtswinkel seiner Naturauffassung und die Art des ‚Aufeinanderwirkens' der Umgebung erkennbar sind; – sie ist das Dokument einer ästhetischen Erscheinung und enthält, auch wissenschaftlich betrachtet, ein überaus wertvolles Material,

> das nunmehr zum Gegenstande einer neuen Wissenschaft – der Wissenschaft des Wesens der Malerei – werden soll (Malevitsch 1980, 11/12).

Malevich fand über seine Auffassung des menschlichen Körpers zur abstrakten Kunst. Sein Glaube an ideale Proportionen ging einher mit seinem Forschen nach den „mystischen Eigenschaften der Geometrie" (Golding 2000, 47). Sein bekanntestes Gemälde, das *Schwarze Quadrat* von 1915, beschrieb er angeblich in den Termini der Gesichtsmetaphorik (ibid.).

Malevich behauptete, die „Auflösung der Gegenstandswelt in reine Energie, […] verstanden als innerpsychische und zugleich kosmische Erregung", könne durch die Empfindung „geometrisierter Farbformen" stattfinden (Gaßner 1992, 50). Diese Idee manifestiert sich am deutlichsten in den zwei Ölbildern *Auflösung einer Ebene* (1917) und *Suprematistisches Gemälde* (1917–18). Auf beiden ist eine rechteckige Fläche zu sehen (einmal Rot und einmal Gelb), dessen rechte Kante sich in Auflösung befindet und sich gewissermaßen im Nebel des Hintergrund-Weiß verliert. Beide sind außerdem perspektivisch so in das ebenfalls rechteckige Leinwandformat gemalt, als würden die Flächen sich in einen Raum hinein erstrecken, bevor sie sich auflösen. Dieser Raum bleibt dabei jedoch eine Illusion. Was nach der Auflösung der roten und gelben Flächen übrigbleibt, ist eine weiße Fläche, eine kosmische Erregung, die jedoch nur in der Psyche des Betrachters stattfindet. Den gleichen Effekt erzeugt auch *Suprematismus Nr. 55 (Sphärische Entwicklung einer Fläche)*. Mit *Weiß auf Weiß* (1918) kündigt Malevich schließlich das Ende der Kunst an, an dessen Grenze er mit dieser Konzeption des Kosmischen gelangt.

Oiticicas Verständnis des Kosmischen ist jedoch anders gelagert als bei Malevich. Seine Raumreliefs und *Núcleos* haben Malevichs Problematik einfach in den realen Raum hineingeholt und damit dessen Endpunkt überwunden. Die Farbformen der *Relevos* und der *Núcleos* schweben nicht nur auf einer Fläche, sondern in der räumlichen Welt des Betrachters und erzeugen damit nicht nur „neue optische Erfahrungen", sondern auch leibliche (Emslander 2008, 42). Die Fläche muss sich nicht auflösen, um sich der Unendlichkeit des Kosmos anzunähern, sondern im Gegenteil dreidimensional werden und mit dem Betrachter

denselben Raum teilen. Nicht die Auflösung der Form, sondern die Auflösung der Distanz zwischen Betrachter und Werk führt die kosmische Erregung, von der auch Oiticica spricht, herbei. Daher handelt es sich weder um eine rein psychische noch physische Erregung, sondern um eine leibliche, denn der Betrachter taucht in den immersiven Raum des Werkes ein (indem dieses von der Wand in den Raum hinein gelangt) und wird Teil von ihm. Durch diese Vorgehensweise postuliert Oiticica nicht das Ende der Kunst, wie einst Malevich, sondern das Ende des Bildes als Träger. Der Bildträger konstruiere sich nämlich als ein dem Subjekt entgegengesetztes Element, wodurch jedoch überhaupt nur „ideale Formen" kommuniziert werden können. (Oiticica 1986a, 61–63)

Exkurs: Piet Mondrian

Mondrians Gemälde *Komposition Nr. II; Komposition mit Schwarz, Blau, Rot, Gelb und Grau* von 1920 ist eins der ersten Bilder seiner bekannten Farbfeldserie. Das verwendete Blau ist noch etwas dunkler als das strahlende Marineblau seiner späteren Kompositionen und anstatt weißer Felder verwendet er graue und sogar schwarze. Das Rot ist noch ein Orangerot und hat noch nicht die Sattheit, die es bald bekommen sollte. Doch die hier angelegten Farbflächen haben bereits ein zentrales Charakteristikum für Mondrians Bilder aus der neoplastischen Phase: Die Farbflächen sind durch dünne schwarze Linien voneinander abgetrennt, die bald darauf zu ziemlich dicken, Raum okkupierenden Linien anwachsen, wie in der *Komposition mit roter Fläche, Gelb, Schwarz, Grau und Blau* (1921). Diese schwarzen Linien haben vor allem die Funktion, die Farbflächen als solche erscheinen zu lassen und jegliche Assoziation mit Figürlichem zu unterbinden. „He made its [color's] identity depend on emphatic black lines, which due to their thick, oppositional blackness ‚evacuate' the figure through an outward pull" (Wieczorek 2014, 54).

Mondrians Intention, „einen freien Ausdruck von Farbe" zu schaffen (Mondrian 2003, 285), wird von Oiticica mit Begeisterung aufgenommen und weitergedacht. Allerdings benötigt Oiticica keine

dualistische Opposition zwischen Farbe(n) und Linie(n), die für Mondrians Neoplastizismus zentral war (Mondrian 2003, 284/285) und sogar noch Joseph Albers' Malerei in den 1960er Jahren beeinflusste (die *Homage to the Square* Serie). Ab den *Invenções* arbeitet Oiticica nur noch monochrom. Für ihn ist die Begrenzung der Fläche keine schwarze Linie, sondern der Raum selbst, in dem die Farbflächen hängen. Auch Mondrian hat den Betrachterraum (zumindest virtuell) mit einbezogen, da er häufig die schwarzen Linien bis zur Leinwandkante malte und so der Eindruck entsteht, die darin eingefangene Farbfläche gehe nicht sichtbar für den Betrachter außerhalb der Leinwand weiter. Es scheint, als würde Mondrian in Wirklichkeit nur einen Ausschnitt einer ganzen Flächenstruktur zeigen. Dennoch bleibt er dem Genre der Malerei verhaftet und macht nicht den Schritt, den Oiticica vollzieht, nämlich in den realen Raum einzudringen.

Implizit setzt sich Oiticica in einem Tagebucheintrag von Mondrians Anspruch der „Harmonisierung der Farbe" ab. Oiticica bezieht stattdessen die Bewegung in das Farberleben mit ein und versteht seine Werke als „Entfaltungen des Farbkerns" (Oiticica 2008f, 123). Dabei soll „die Farbe in ihrer eigenen Struktur virtuell in Bewegung" gesetzt werden (ibid.). Der Betrachter umrundet die Raumreliefs und durchschreitet die *Núcleos*, erlebt Farbe also als ein reales Gegenüber seiner selbst. Kontraste, die Oppositionen hervorrufen – wie Mondrian[99] und auch Malevich proklamierten – werden dazu nicht mehr benötigt. Mit dem Übergang von den *Relevos* zu den *Núcleos* vollzieht Oiticica diesen Schritt auch auf der Werkebene. Die zuvor ein- und zusammengefalteten Raumreliefs sind in den *Núcleos* nun wieder auseinandergefaltet bzw. ist zwischen den Faltungen Raum für den Betrachter geschaffen worden, der so in den Farbkern eindringen kann. In gewisser Weise wird der Betrachter von den Farbplatten „eingefaltet". Die Farbstruktur, die Oiticica als eigenständigen Organismus bezeichnet, wird zum organischen Gegenüber des Betrachters, der nun in einen lebendigen Dialog mit ihr eintritt. Obwohl sich Oiticicia als in direkter Verbindung mit

99 Für Mondrian bestimmte der Kontrast zwischen zwei Elementen das „Urverhältnis", das bereits in der Natur gegeben ist (Deicher 2014, 60).

Mondrian stehend bezeichnet, setzt er sich schließlich in seinen Reflexionen über die *Núcleos*-Serie sehr bestimmt von ihm ab.

> Os resultados a que cheguei já nada mais têm a ver com a pintura concreta pós-Mondrian, e considero que estão para Mondrian, assim como Mondrian estava para o Cubismo. Não se trata de epigonar Mondrian, mas de abrir caminho para a pintura pura de cor, espaço, tempo e estrutura. Tal vez, como o quer Mário Pedrosa, seja isso um novo construtivismo, mas sem nada de ver ao próprio construtivismo.[100] (Oiticica 1962)

Konstruktivismus ohne Konstruktivismus – hier tritt die Metapher der Kippfigur am deutlichsten hervor. Oiticica versteht sich selbst zwar noch immer als Konstruktivist, sein Anliegen, die Repräsentation hinter sich zu lassen und die Elemente eines Werkes aus sich selbst heraus entstehen zu lassen, bleibt eine direkte Verknüpfung zu Mondrians Neoplastizismus. Jedoch führen diese Gedanken 1960, einem Zeitpunkt, zu dem die Unterscheidung in Kunstgattungen wie Malerei und Skulptur obsolet wird, zur sensorialen Erfahrung. Oiticicas *Relevos* und *Núcleos* zielen darauf ab, die Sinneswahrnehmung und folglich auch das Realitätsempfinden des Betrachters zu transformieren. Für diese direkte Erfahrung ist jedoch nicht allein der Raum verantwortlich. Oiticica behauptet in einem seiner Texte, dass Mondrian sein proklamiertes Ziel, die Repräsentation zu überwinden, letztlich nicht habe erreichen können, weil er die Dimension der „Zeit nicht in die Genese seiner Werke" einbezog (Oiticica 2008j, 78). Die Betrachtererfahrung kann erst ihre volle Wirkung entfalten, wenn vom Grund eines mehrdimensionalen Konstrukts, einer Raumzeit, ausgegangen wird.

100 "Die Resultate, zu denen ich gelangt bin, haben nichts mehr mit der post-mondrianschen Malerei zu tun und ich denke, sie sind für Mondrian, was Mondrian für den Kubismus war. Es geht nicht darum, Mondrian nachzueifern, sondern darum, einen Weg für die pure Malerei der Farbe, des Raumes, der Zeit und der Struktur zu öffnen. Vielleicht ist das ein neuer Konstruktivismus, wie Mário Pedrosa ihn gern hätte, aber einer, der nichts mehr mit dem eigentlichen Konstruktivismus zu tun hat".

Exkurs: El Lissitzky

El Lissitzky nahm eine Vorreiterrolle in der europäisch-russischen Avantgarde ein, wenn es um die Organisation des Ausstellungsraumes geht. „Als erster Künstler der konstruktivistischen Bewegung hatte er einen Ausstellungraum entworfen, der ohne kommerzielle Interessen eine künstlerische Idee, hier die *Proun*-Kunst[101], demonstrieren sollte" (Hemken 1990, 30). Der *Prounen-Raum* wurde 1923 auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* realisiert und sorgte für heftige Auseinandersetzungen zwischen El Lissitzky und den De Stijl-Künstlern, die die Idee eines lediglich einem einzigen Künstler gewidmeten Ausstellungsraumes ablehnten. El Lissitzkys Raumverständnis basierte dabei auf einem dynamischen und energiegeladenen Konzept.

Der *Prounen-Raum* ist an drei Wänden mit geometrischen Figuren versehen, die dreidimensional in den Raum hineinragen. Unter diesen Figuren und neben ihnen (rechte Wand) befinden sich außerdem schwarze Rechtecke, die direkt auf die Wand gemalt sind. Die restlichen Figuren sind entweder aus Holzbalken oder Platten konstruiert, wobei manche von ihnen mit der Kante an der Wand bzw. an einer anderen Holzplatte befestigt sind. Sie bilden dementsprechend kleine, in sich abgeschlossene dreidimensionale Reliefs. Das Zentrum des *Prounen-Raums* ist eine Holzkugel, die scheinbar von drei dünnen Holzstäben, die in unterschiedliche Richtungen zeigen, gehalten wird.

Wie in Oiticicas *Grande Núcleo* gibt der *Prounen-Raum* dem Betrachter einen Bewegungsablauf vor, mit welchem er sich durch den Ausstellungsraum bzw. durch das Werk bewegen soll. Ursprünglich sollte auf dem Boden noch ein weiteres schwarzes Rechteck angebracht werden, das dem Betrachter als Positionierungspunkt dienen sollte, sodass er den *Prounen-Raum* auch in einem Panoramablick wahrnehmen kann (1990, 29). Dem *Prounen-Raum*

---

101 El Lissitzky schuf eine ganze Reihe von Arbeiten, die das Wort „*Proun*" im Titel tragen. „*Proun*" ist ein Akronym, das für „Projekt für die Bestätigung des Neuen" auf Russisch steht. Die *Proun*-Kunst kennzeichnet El Lissitzkys Integration von Architektur und räumlichen Effekten in seine Malerei bei gleichzeitiger Missachtung der herkömmlichen Gesetzmäßigkeiten der malerischen Perspektive.

> gelingt der Wechsel von der nur in der Vorstellung des Betrachters vollziehbaren Bewegung der zweidimensionalen Arbeiten in die direkte Erfahrbarkeit. […] Der Raum soll so organisiert sein, dass man durch ihn selbst veranlasst wird, in ihm umherzugehen. (Emslander 2008, 45)

Diese direkte Erfahrbarkeit des Ausstellungsraumes ist auch in Oiticicas *Grande Núcleo* gegeben und geht sogar noch über El Lissitzkys Raumversuch hinaus. Denn während bei El Lissitzky die Prounen noch an der Wand befestigt sind, hängen Oiticicas Farbplatten frei im Raum und können von beiden Seiten aus betrachtet werden. Zwar lehnte El Lissitzky bereits „die Wände als Hintergrundfläche für Bildwerke kategorisch ab" (1990, 39), doch kam er nicht umhin, sie als Stütz- und Trägersystem der *Prounen* weiter zu verwenden. Sie bilden den Untergrund, von dem aus El Lissitzky die an ihnen befestigten Werke in den Raum hineinwirken lässt. Oiticica hingegen benötigt die Wände nur noch als Begrenzung des Werkraums; sie schließen den Luftraum des *White Cube* ein, in dem die Farbplatten von der Decke herabhängen und den Betrachter umgeben. Obwohl bereits El Lissitzky den Raum als Ganzes als Schachtel begriff, die gestaltet werden sollte, blieb er einer Vorstellung des Raumes als einer Umgebung verhaftet, die durch die in ihr positionierten Werke so modelliert werden konnte, dass die Werke ihre bestmögliche Wirkung entfalten können. Dieser Raum dient in erster Linie der Präsentation und ist somit den präsentierten Werken untergeordnet. Der *Grande Núcleo* hingegen ist nicht *im* Raum organisiert, sondern er organisiert den Raum selbst, er schafft ihn auf gewisse Weise erst, indem er Möglichkeiten des Ein- und Austretens eröffnet. Das Werk hat sich bei Oiticica den Raum angeeignet und ist ohne ihn gar nicht zu denken. Der Betrachter wird nicht im Raum positioniert, wie bei El Lissitzky, um einen besonderen Blickwinkel auf die Werke zu erhalten, sondern der mit dem Werk intim verflochtene Raum wird auf diese Weise für den Betrachter immersiv. Werk und Raum bilden eine erfahrbare Einheit, die auf den Betrachter leiblich wirken, sodass der *Grande Núcleo* zu einer neuen räumlichen Erfahrung führt.

Die Aufnahme und Transformation bzw. Übersetzung bestimmter Aspekte einiger Vertreter der europäischen Konstruktivisten hat in den vorangegangenen Abschnitten die Rückbindung der *Núcleos* an das bestehende künstlerische Universum sichtbar gemacht und aufgezeigt, wie das Raumzeit-Konzept Oiticicas zu direkter Erfahrbarkeit führte. Die Missachtung des Materials, die bereits für die *Relevos* beschrieben wurde, spielt auch in den *Núcleos* eine Rolle, denn auch sie sind aus Holzplatten gearbeitet und im Raum aufgehängt. Kurz nachdem Oiticica die *Núcleos*-Serie begonnen hatte, entstand in Europa ein sehr ähnliches Werk des holländischen Künstlers Hermann de Vries aus der Zero Gruppe (Ruimtelijke Toevals, Structuur, 1965). Er hängte ebenfalls Flächen von der Decke herab in den Raum, diese waren jedoch weiß und vor allem aus einem Material, dessen Gewicht kaum wahrnehmbar ist: Styropor. Auch diese Flächen hängen auf Kopfhöhe des Betrachters, sie sind aber – anders als Oiticicas Farbflächen – alle gleich groß. De Vries' Styroporflächen sind außerdem so eng bei einander gehängt, dass es dem Betrachter kaum möglich ist, zwischen ihnen hindurch zu schreiten. Er bleibt als Beobachter außerhalb und seine Rolle beschränkt sich auf die Wahrnehmung der inneren (Werk) und der äußeren (*White Cube*) Raumstruktur durch eine umrundende Bewegung. Während Oiticicas Werk den Galerie-Raum in das Werk integriert, erweist sich De Vries' Struktur als eine Verlängerung der Außenraumstruktur; sie benötigt diese sogar, um existieren zu können. Aufgrund der Leichtigkeit des Styropors würde der kleinste Windstoß die Platten in Bewegung versetzen und eventuell sogar das Werk zerstören. Die Schwere des Materials in Oiticicas *Núcleos* ist auch darauf zurückzuführen, dass Oiticica letztlich von der Malerei her in den Raum findet. Die *Núcleos* bestehen aus Bildflächen, die sich von der Wand gelöst und im Raum neu organisiert haben, um der Farbe einen eigenständigen Ausdruck zu verleihen. Obwohl beide Künstler sich auf das gleiche künstlerische Erbe beziehen können (Mondrian und die russischen Konstruktivisten) und ihre Arbeiten eine starke Affinität aufweisen, sind sie letztlich doch völlig anderen Themen gewidmet.

Nachdem die *Núcleos* hier vor dem Hintergrund der europäischen Avantgarde gelesen wurden, stellt sich nun die Frage, wie die *Núcleos*

sich in ihrem Entstehungskontext in Brasilien um 1960 positionieren. Der Kunstkritiker und Theoretiker Mário Pedrosa spricht nicht nur mit brennender Begeisterung von Oiticicas *Núcleos*, sondern hebt auch die Art der Erfahrung des Betrachters hervor, die diese Raum-Arbeiten auslösen. Die Farben der *Núcleos*

> São cores-substâncias que se desgarram e tomam o ambiente, e se respondem no espaço, como a carne também se colore, os vestidos, os panos se inflamam, as reverberações tocam as coisas. O ambiente arde, incandescente, a atmosfera é de um preciosismo decorativo ao mesmo tempo aristocrático e com algo de plebeu e de perverso. (Pedrosa 1981a, 207)[102]

Pedrosa beschreibt hier, wie Oiticica populäre Alltagserfahrung (in der gewaltsamen Deutlichkeit, wie die Farbe den Leib affiziert) und ästhetische Erfahrung via Kontemplation (verstanden als aristokratische Form der Kunstrezeption) zusammenführt. Oiticica meint, im modernen Menschen eine „drängende Empfindsamkeit“ zu entdecken, eine „Sehnsucht […], das eigene existentielle Erleben, die alltäglichen Erfahrungen in Ausdruck zu verwandeln“ (Oiticica 2013b, 144). Zu dieser Transformation sollen seine Arbeiten dem Betrachter verhelfen.

Die Verknüpfung von Alltags- und ästhetischer Erfahrung im Sinne der Moderne führt nicht nur Oiticica, sondern auch andere neokonkrete Künstler zur Verwendung des Begriffs existentielle Erfahrung. Der Zusatz existentiell ist dabei von Bedeutung, denn es ist eben eine solche Erfahrung, die einer sinnlichen Entfremdung des modernen Menschen diametral gegenüber stehen muss. Indem sie auf das Sein selbst abzielt, ist eine absolute und mit allen Sinnen praktizierte Hingabe oder Öffnung für diese Erfahrung notwendig. Der Begriff der existentiellen Erfahrung ist bereits vielfach theoretisch erfasst worden, doch genau diese Vielfalt erweist sich schließlich als Problem für eine genaue Bestimmung des Begriffs. In der Aufsatzsammlung *Kunst und Erfahrung* (2013) weisen

102 „verirren sich [und] antworten im Raum, so wie sich das Fleisch, die Kleidung und die Stoffe färben und entzünden [und] das Funkeln die Dinge berührt. Die Umwelt brennt, hell glühend; die Atmosphäre ist von einer dekorativen Affektiertheit, die zugleich aristokratisch und mit etwas Plebejischem und Perversen aufgeladen ist.”

die Herausgeber Deines, Liptow und Seel darauf hin, dass die Vielfalt ästhetischer Theorien eine einheitliche Bestimmung ästhetischer Erfahrung kaum möglich macht, sodass jüngst sogar viele Theoretiker selbst auf eine „pluralistische Erläuterung“ setzen würden (2013, 21). Auf philosophischer Ebene wird generell in drei verschiedene Arten von Erfahrung unterschieden: phänomenale, epistemische und existenzielle, wobei sich letztere in besonderem Maße dazu eignet, den Begriff der ästhetischen Erfahrung näher zu bestimmen (Deines, Liptow und Seel 2013, 11–18). Die Herausgeber definieren diese wie folgt:

> Eine existenzielle Erfahrung kann eine Konstellation von Erlebnissen, kognitiven Einstellungen und Akten, Hintergrundwissen, Wahrnehmungen, Gefühlen oder Handlungen sein (2013, 18).

Auf diese Weise sind solche Erfahrungen also „komplex konstituiert“, sodass das Ästhetische darin „durch eine bestimmte Gestalt oder Ordnung oder ein bestimmtes Zusammenspiel“ generiert wird (2013, 19). Existenzielle Erfahrungen sind nur solche, deren Prozess für den Erlebenden eine „lebensweltliche Bedeutsamkeit“ erhält (2013, 15).

Die historische Verankerung des Begriffs auf ästhetischer Ebene in der europäischen Moderne setzt dabei jedoch auch eine kulturelle Kodierung implizit voraus.[103] Bourdieu hat bereits 1987 untersucht, wie ästhetische Erfahrung zur Definition von moderner Kunst historisch konstituiert und ein Resultat verschränkter Wechselwirkungen zwischen dem institutionellen Feld der Kunst und erlernter Verhaltensweisen wie dem kontemplativen Versenken wurde. Die australische Philosophin und Kulturanthropologin Elizabeth Coleman hat daher folgerichtig festgestellt, dass die Favorisierung des Sehens und die damit etablierte Praxis der

103 Es ist bemerkenswert, dass der Sammelband zu Kunst und Erfahrung zwar in mehreren Aufsätzen das Problem derjenigen modernen Kunst behandelt, die nicht ästhetisch erfahrbar ist und dennoch in den Bereich der Kunst gezählt wird (wie z. B. Duchamps *Readymades* und *Brillo-Boxes*), jedoch keinen Beitrag enthält, der die Sinneswahrnehmung und den in der Konstitution moderner Kunst inhärenten Okularzentrismus behandelt. Eine Verbindung zwischen verkörperter Erfahrung im Sinne Mereleau-Pontys und Ästhetik sucht man vergeblich in diesem Band. Auch die kulturelle Kodierung ästhetischer Theorien spielt keine Rolle.

Kontemplation in der westlichen Konzeption von ästhetischer Erfahrung dazu beigetragen haben, diese Erfahrung von allen anderen Lebensbereichen auszuschließen (Coleman 2005, 66). Es ist durchaus anzunehmen, dass sowohl Malevich als auch Mondrian aufgrund dieser ideologischen Beschränkung auf Kontemplation den Schritt nicht mehr gegangen sind, den Oiticica schließlich vollzogen hat, – nämlich die Farbe vom Bildträger zu lösen und im Raum sich selbst verkörpern zu lassen.[104] Dies hat nicht zuletzt auch mit der Telos-Orientierung der Konzeption von Moderne in Europa zu tun.

Für Oiticica ist jedoch die existentielle Erfahrung seiner *Núcleos* mit einer Sehnsucht verbunden – und zwar jenem Verlangen danach, die Lücke zwischen dem eigenen alltäglichen Erleben und dem ästhetischen Erfahrungspotential moderner Kunst in einer *White-Cube*-Situation zu schließen, sodass der Betrachter seine eigenen Ausdrucksmöglichkeiten wahrnehmen kann.

3.2.2 Lygia Clark: *Contra-Relevos* und *Casulos*

Trotz der Abwesenheit eines physischen Körper-Objekt-Kontakts zwischen Betrachter und Werk in ihren frühen Arbeiten wohnt Clarks Werkserie ebenso wie Oiticicas *Raumreliefs* und *Nuclei* eine haptische Präsenz inne. Bereits über die (*Planos em) Superfície modulada* (1956–58, vgl. Abb. 6 und 7) behauptet die Künstlerin, dass es ihr Ziel war, „den Betrachter aktiv in diesem ausgedrückten Raum partizipieren zu lassen“ und zwar indem „er ihn durchdringt und von ihm durchdrungen wird“ (Clark 1997f, 85)[105].

1959 beginnt sie die *Contra-Relevos* (Abb. 17) herzustellen, in denen sie das Konzept der organischen Linie, das in Kapitel 3.1 vorgestellt wurde, weiterentwickelt. Die *Contra-Relevos* bestehen aus mehreren quadratischen, aber in Rautenform gehängten Holzplatten, die übereinander

104 Ansatzweise ist Mondrian dies in Ausstattung seines Studios gelungen, das für ihn Arbeits- und Lebensraum gleichermaßen darstellte.

105 „to make the spectator participate actively in this expressed space, penetrating within it and being penetrated by it.”

geschichtet sind. Sie muten zunächst wie zweidimensionale Bilder an, erst wenn der Betrachter näher tritt, kann er die Schichtung erkennen. Das *Contra-Relevo* von 1959 ist in drei Teile geteilt. Die obere Hälfte der Raute ist mit schwarzer Industriefarbe bemalt und bildet ein gleichschenkliges Dreieck. Die untere Hälfte ist wiederum in der Mitte geteilt, sodass zwei kleinere gleichschenklige Dreiecke entstehen, das linke weiß, das rechte ebenfalls schwarz. Das *Contra-Relevo* ist relativ groß (140 x 140 cm), sodass der Betrachter leicht erkennen kann, dass die beiden schwarzen Dreiecke, die aneinander grenzen, nicht durch eine gemalte Linie voneinander getrennt sind, sondern dass das größere Dreieck aus einer weiteren Holzplatte besteht, die auf die Bildfläche geklebt wurde. Auf diese Weise entsteht eine räumliche Trennlinie zwischen den beiden Dreiecken, die sich durch einen Höhenunterschied auszeichnet, denn das größere Dreieck ragt einige Zentimeter in den Raum hinein, sodass die Fläche eine Dreidimensionalität erhält. Die organische Linie bekommt dadurch nicht nur eine Tiefe, sondern sie kann auch variieren, sich deformieren und Form annehmen.



Abb. 17: Lygia Clark, *Contra-relevo*, 1959. Industriefarbe auf Holz, 140 x 140 x 2,5 cm, Private Sammlung, Associção „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 154).

Clark involviert den Betrachter als Teilnehmer und nicht nur als Adressaten, indem sie die Bildfläche dekonstruiert und in den Raum des Betrachters hineinwachsen lässt. Der Raum, in dem sich der Betrachter physisch aufhält, ist gleichzeitig der Raum, den die Bildfläche durch ihre Teilung durch die organische Linie nun in Anspruch nimmt. Die Dreidimensionalität ist keine gemalte Illusion, sondern eine Realität, die der Betrachter teilt. Dennoch bleibt die organische Linie gleichzeitig auf eine Stützstruktur der Malerei angewiesen.

Exkurs: Tatlin

In einer relativ frühen Phase seines Schaffens realisierte der russische Avantgarde-Künstler Vladimir Tatlin in einem Zeitraum von wahrscheinlich nur vier Jahren sämtliche Reliefs, die sein Werk umfassen (Boersma 2012, 29). Dazu zählten auch die *Konterreliefs* und die *Eck-Konterreliefs*. Kurz zuvor hatte Tatlin Picasso in seinem Atelier in Paris besucht und dessen kubistische Reliefs gesehen (Douglas 1993, 212), auf die seine *Konterreliefs* Bezug nehmen, über die sie jedoch auch hinausgehen: Tatlin eliminierte in seinen Werken jeden Bezug zur gegenständlichen Welt und richtete den Fokus ganz auf die Beziehungen zwischen Form und dem verwendeten Material, das vornehmlich Holz, Aluminium, Draht und Metall umfasste. Sein *Konterrelief* von 1911 hängt noch ähnlich wie ein Bild an der Wand. Die unterste Schicht besteht aus einer rechteckigen, horizontal an der Wand angebrachten Holzplatte, auf die mehrere kleine Holzstäbchen schräg (von links oben nach rechts unten verlaufend) angebracht sind. Darüber befindet sich eine ebenfalls rechteckige und horizontal angebrachte Aluminiumplatte, über der in verschiedenen rund gewölbten Formen in Schwarz und Grau bemalte Aluminiumteile befestigt sind. Die Komposition besticht vor allem durch die krude Materialästhetik, denn der Oberflächenbeschaffenheit der Materialien Holz und Aluminium kommt in diesem *Konterrelief* eine zentrale Rolle zu.

Lygia Clarks *Contra-Relevos* nehmen direkten Bezug auf diese Tatlinschen Arbeiten. Auch sie gehen von der Konzeption des Bildes

als ein an der Wand hängendes, zunächst flaches, zweidimensionales Objekt aus und wachsen von dort aus in den Ausstellungsraum hinein. Allerdings hat bei Clark eine Verschiebung des Bedeutungszusammenhangs von Form und Material zugunsten der ersteren stattgefunden. Ihre *Contra-Relevos* bestehen vollständig aus Holzplatten und sind, anders als Tatlins *Konterrelief*, nicht auf den ersten Blick als drei-dimensional erkennbar. Die räumliche Ausdehnung des „Bildes" von der Wand weg in den Raum des Betrachters hinein erfolgt als subtile Desillusionierung des Betrachters, der erst auf den zweiten Blick bzw. bei genauerer Betrachtung des *Contra-Relevos*, auch von der Seite, bemerkt, dass es sich hier nicht um ein flaches Bild handelt. Die organischen Linien, die Clark in den *Contra-Relevos* als Zwischenräume zwischen zwei Formen entstehen lässt, kreieren eine subtile Räumlichkeit, die zu den dreieckigen Flächen in Schwarz und Weiß in Kontrast gesetzt sind. Clarks *Contra-Relevos* verbinden Tatlins Experimente mit Form und Raum mit Malevichs suprematistischer Malerei, die Form als sphärisch versteht. Die krude Materialästhetik in Tatlins *Konterreliefs* ist dabei zu offensiv für Clarks subtile Verräumlichungen über die organische Linie.

Auch Oiticicas oben besprochene *Relevos Espaciais* knüpfen an Tatlins *Konterreliefs* an, insbesondere an die *Eck-Konterreliefs*, die mit Drahtseilen in den Ecken eines Ausstellungsraums befestigt wurden. Das *Eck-Konterrelief* von 1915 beispielsweise besteht aus einer Komposition aus bemaltem Eisen und Aluminium (96 x 230 x 94 cm) und die Drahtseile gehen quer durch die Komposition, die eigens dafür perforiert wurde. Die *Eck-Konterreliefs* vermitteln generell „einen Eindruck von Schwerelosigkeit, der nicht nur von ihrem ‚Schweben' in der Luft und der durch das Fehlen eines festen Hintergrundes hervorgebrachten Raumhaftigkeit herrührt, sondern auch durch ihr Aufwärtsstreben und die schiefe Installation bewirkt wird" (Douglas 1993, 216). Diesen Eindruck der Schwerelosigkeit vermitteln auch Oiticicas *Relevos*. Anders als Tatlins *Eck-Konterreliefs* benötigen Oiticicas *Relevos* jedoch nicht mehr die Wand als Stützstruktur. Da sie von der Decke herab und frei im Raum hängen, können sie vom Betrachter umrundet werden, ein Akt, der von Betrachtern der *Eck-Konterreliefs*

nicht vollführt werden konnte. Die *Eck-Konterreliefs* scheinen zwar zu schweben, dies aber immer noch sehr wandnah. Obwohl sich auch Oiticica in den *Relevos* noch nicht mit dem Material auseinandersetzt, sondern vornehmlich mit Farbe, Form und ihrer räumlichen Ausdehnung, sind seine *Relevos* eine Weiterentwicklung eines bestimmten Aspekts der *Eck-Konterreliefs* Tatlins.

Der Bezug beider Künstler zu Tatlin ist auch insofern relevant, als Tatlins künstlerische Praxis auch als „die radikalste Hinwendung zur ‚Maschinenkunst'" verstanden werden kann (Groys 1993, 253) und die neokonkreten Künstler in ihrem Manifest die Gleichsetzung von Kunst und Maschine schließlich gerade ablehnen. Doch, so argumentiert der Kunsthistoriker Boris Groys, habe die russische Avantgarde eine „Orientierung auf das Primitive, Archaische und Magische" der westlichen Avantgarden übernommen und mit den russischen Lebensbedingungen verbunden (1993, 256). Tatlin habe auf diese Weise in seiner Kunst vielmehr das Scheitern der Technik demonstriert (ibid.), wie etwa in dem Werk *Letatlin* (1932), das zwar als Flugobjekt konzipiert ist, jedoch nicht fliegen kann. Diese Lesart der Tatlinschen Werke verbindet ihn gerade mit den neokonkreten Künstlern, die aus der eigenen gelebten Realität heraus zu dem Schluss gekommen sind, dass eine Engführung des Kunstwerks auf die Maschine letztlich der Kunst ihr spezifisches Wesen raubt.

Casulos

Zur gleichen Zeit, zu der Lygia Clark die *Contra-Relevos* entwirft, beginnt die Künstlerin bereits, diese Struktur zu überwinden. Sie wendet sich dazu der Arbeit mit Metallstrukturen im Raum zu und beginnt mit der Serie der *Casulos* (Kokons), in denen die Flächen der *Contra-Relevos* beginnen, sich buchstäblich im Raum zu entfalten, und zwar indem die Künstlerin die Oberfläche zusammenzufalten beginnt. Die *Casulos* sind aus Blech, Eisen oder Kupfer gearbeitete, zwischen 30 und 40 cm^2 große Quadrate, die so an der Wand aufgehängt sind, dass eine der Spitzen nach unten zeigt. Drei der *Casulos* sind aus Blech und

mit schwarzer und weißer Industriefarbe bemalt, einer aus unbemaltem Kupfer und der letzte von 1965 ist aus gerostetem Kupfer ohne Bemalung. Verschiedene Metalle werden ab diesem Zeitpunkt zur Grundlage ihrer Arbeiten. Die Materialwechsel sind bei Lygia Clark wohl überlegte methodische Akte, denn – anders als bei Hélio Oiticica – spielt das Material als Bedeutungsträger ihrer Ideen eine zentrale Rolle. Die *Casulos*, die sich nun in den realen Raum hineinfalten, basieren – im Gegensatz zu Oiticicas Raumreliefs – nicht auf aneinander geklebten Holzplatten, die die Faltungen entstehen lassen, sondern sind aus einem Stück gefertigt. Es handelt sich also nicht nur scheinbar um Falten im Material (weil stattdessen eigentlich zwei Teile zusammengefügt wurden), sondern tatsächlich um echte Falten.

Der *Casulo* (1959, Abb. 18) besteht zunächst aus einer 42,5 x 42,5 cm großen quadratischen Fläche, die auf der Spitze stehend (also rautenförmig) aufgehängt ist. An einer mittleren Trennlinie ist die rechte Seite der Fläche so gefaltet, dass die Fläche im 90-Grad-Winkel zum Quadrat in Richtung des Betrachters aus dem Bild ragt. Der *Casulo* besteht also tatsächlich aus zwei übereinandergeschichteten Metallplatten, denn dort, wo die Fläche in den Raum gefaltet wurde, kommt eine weitere, gleichgroße Fläche zum Vorschein. Die Ecke am unteren Ende des Quadrats ist außerdem nach oben gefaltet. Die ursprüngliche Oberfläche des Quadrats ist schwarz und dort, wo die Fläche aufgefaltet ist, kommt Weiß zum Vorschein, sowohl auf der Oberfläche der zweiten Metallplatte, als auch auf der Unterseite der ersten Metallplatte. Erst bei genauerem Hinsehen bemerkt der Betrachter, dass es sich eigentlich um zwei übereinandergeschichtete Platten handelt. Der *Casulo* erhält so 29,5 cm Tiefe, er sticht förmlich in den Betrachterraum hinein. Die *Casulos* bilden Clarks Übergangswerke von der Malerei zu Arbeiten im Raum, die keine Wandhängung mehr benötigen.



Abb. 18: Lygia Clark, *Casulo*, 1959. Industrietinte auf Metall, 42,5 x 42,5 x 29,5 cm, Private Sammlung, Rio de Janeiro, Associção „O mundo de Lygia Clark" (Quelle: Butler et al. 2014, 156).

Eine besondere Arbeit in diesem Zusammenhang ist der *Casulo* von 1958 (Abb. 19), der gewissermaßen den realen Raum „umarmt". Er besteht ebenfalls aus einem Quadrat in den Maßen 42,5 x 42,5 cm, jedoch sind die Seiten links oben und rechts unten durch spitzwinklige Dreieckformen erweitert, die über die Fläche des Quadrats gefaltet sind, sodass ein Innenraum entsteht. Positioniert sich der Betrachter direkt vor dem *Casulo*, wird er ihm wie ein zweidimensionales Bild erscheinen. Er sieht zwei schwarze Dreiecke, die durch eine weiße Linie voneinander getrennt sind. Erst bei näherer Betrachtung wird er merken, dass diese weiße Linie tatsächlich aus einem Raum besteht, der zwischen einer darunter liegenden weißen Fläche und den schwarzen Dreiecken liegt. Diese organische Linie wird in diesem Werk durch einen Raum gebildet, der über die Grenzen der Linie hinausgeht. Um dies jedoch zu bemerken, benötigt der Betrachter einige Zeit.

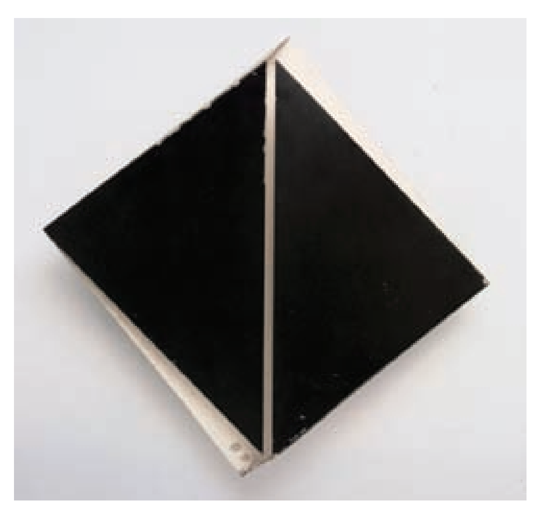


Abb. 19: Lygia Clark, *Casulo*, 1958. Industriefarbe auf Metall, 42,5 x 52,5 x 5,5 cm, Sammlung Andrea und José Olympio, Associção „O mundo de Lygia Clark" (Quelle: Butler et al. 2014, 155).

Der *Casulo* erweist sich als zentral für Clarks Verständnis der Verbundenheit von Raum mit der Dimension der Zeit. Die Künstlerin erkennt, dass rationales Denken allein diese Verbindung nicht zu erklären vermag, wie aus einem ihrer Tagebucheinträge zu erfahren ist.

> How can people want to search for an expression for an absolute space by means of rational schematization? How can they want to know what time is if their scheme is already warped at the base of mechanical time? There is another language; there is another reality and not logic, which will lead us to it, but only in living. (Clark 1997d, 154)

Mit diesen Fragen hat sich auch der russische Philologe und Literaturwissenschaftler Michail Bachtin bereits seit den 1930er Jahren beschäftigt (Sasse 2010, 141)[106]. Er hat den Raumzeit-Begriff der

106 Sasse weist darauf hin, dass Bachtin, der zu seinen Lebzeiten aufgrund seiner politischen und sozialen Isolation in der Sowjetunion erst nach 1960 die Möglichkeit hatte, eigene Arbeiten zu publizieren, bereits zwischen 1937/38 an seinem Aufsatz „Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman" arbeitete, obwohl dieser erst

Relativitätstheorie für die Literatur und Kunst im Konzept des *Chronotopos* (1973) zugänglich gemacht. Ihm zufolge verschmelzen dabei „räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen“ (Bachtin und Dewey 2008, 8). Dabei bestimmt „der *Chronotopos* die künstlerische Einheit“ eines Werkes „in dessen Verhältnis zur realen Wirklichkeit“ und enthält immer einen „Wertmoment“ (Bachtin und Dewey 2008, 191), der „emotional“ generiert wird (2008, 192). Auch in dieser Konzeption von Raumzeit ist also ein Betrachter oder Teilnehmer bereits vorgesehen, der mittels ästhetischer Erfahrung das Bindeglied zwischen Werk und Wirklichkeit bildet. Das bedeutet, dass Raumzeitlichkeit immer an leibliche Erfahrung gebunden ist, denn es benötigt einen Leib, der sich in dieser Raumzeit bewegt.[107] Denn setzt man voraus, dass für die Raumzeit ein Leib vorhanden sein muss, der sich in Beziehung zu den vorhandenen Objekten bewegt, so ist es letztlich der Leib, der die Mediation zwischen Werk und Wirklichkeit in der Raumzeiterfahrung vornimmt.

In ihrem fiktiven Brief an Mondrian behauptet Lygia Clark, dass „das Bewusstsein von Raumzeit und einer neuen, universal ausgedrückten Realität“ (Clark 1997e, 115) bereits eine gemeinsame Affinität der Künstler der Gruppe *Frente* ausmachte. Diese Affinität begann sich jedoch bereits 1959, in dem Jahr der ersten gemeinsamen Ausstellung der neokonkreten Künstler, aufzulösen. Clark stand den theoretischen Entwürfen Ferreira Gullars, insbesondere der Theorie des Nicht-Objektes, daher stets kritisch gegenüber, da ihrer Meinung nach, die Zeit darin zu wenig berücksichtigt wurde (Clark 1997e, 116).

Lygia Clark hatte zu diesem Zeitpunkt bereits ein elaboriertes Verständnis davon, dass ihre Kunst nicht auf einer polaren Trennung von Vernunft und Gefühl basieren und daher auch nicht auf das Optische beschränkt bleiben könne.

1973 in dem Buch *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans* publiziert wurde.

107 Es ist bemerkenswert, dass auch Bachtin seiner Zeit voraus war, denn sein Werk *Chronotopos* hat in den 1970er Jahren kaum Beachtung gefunden. Erst mit dem *Spatial Turn* wurde sein Werk gewissermaßen wiederentdeckt.

> For me art is only valid in the ethico-religious sense, internally connected to the inner elaboration of the artist in its deepest sense, which is the existential. My whole vision is not purely optical, but is profoundly connected to my experience of feeling, not only in the immediate sense, but, even more, in the deeper sense in which one doesn't know what is its origin. (Clark 1997h, 111)

Existentielle Erfahrung ist für Clarks Arbeiten daher genauso wichtig wie für Oiticica. Dabei bezieht sich diese Erfahrung zunächst auch nicht auf Werke, die berührbar sind, sondern auf eben jene, die über den Raum mit dem Betrachterleib kommunizieren, wie die *Casulos* und *Contra-Relevos*.

Die räumliche Existenz der *Casulos* und *Contra-Relevos* beruht auf einer vorherigen haptischen Bearbeitung (gefaltet, geschnitten), die als Resultat in der Präsenz der Werke weiterwirkt und im Dialog mit dem Betrachter anwesend ist. Der Konstrukteur wird in der Konstruktion sichtbar. Die organische Linie in Clarks Sinn entsteht in diesen Werken erst über die räumliche Bearbeitung des Materials. Es genügt ihr nicht mehr, die Bildoberfläche zu perforieren, sondern sie wird durch die Technik des Faltens zum Werk selbst, d. h. ihre Trägerfunktion wird dabei schrittweise aufgelöst. Organische Linien, die durch Falten entstehen, konstituieren sich im realen Raum und initiieren auf diese Weise einen leiblichen Kontakt mit dem Betrachter. In der Entwicklung in den Raum hinein sieht Clark eine notwendige Konsequenz des konstruktivistischen Arbeitens generell: „We who construct with geometric forms, have fatally to come out into the space, as the very form of the rectangle, canvas, is a geometric form" (Clark 1997g, 142). Die geometrische Form des Bildträgers kann ihr zufolge also nicht außerhalb des Bildes existieren. Sie behauptet deshalb, sie habe das Tableau nicht zerstört, sondern stattdessen in das Werk integriert und darin transformiert.

Die Künstlerin setzt sich dabei explizit von der Arbeitsweise Jackson Pollocks in den *Drip Paintings* ab. In einem ihrer Texte stellt sie heraus, dass Pollocks Kunst erstens immer noch vom Tableau abhänge, da allein dessen Größe entscheidend sei für die Ganzheitlichkeit der körperlichen Einbindung des Künstlers. Ihre eigenen Raumerkundungen (*Casulos*, *Contra-Relevos*) blieben demgegenüber kleinformatig. Zweitens bliebe die Nicht-Repräsentation auf der Ebene Künstler-Werk

und ließe den Betrachter außen vor, für den die Rezeption des Bildes dieselbe sei wie bei einem mit dem Pinsel gemalten Bild (wenn er nicht beim Entstehen zuschaut). 1960 schreibt Clark dazu: "On Pollock's surface there is still a projection from the inside to the outside, and therefore the convention of the plane still exists in the message to the spectator" (Clark 1997a, 122/123).

3.2.3 Lygia Pape: *Tecelares*

Ähnlich wie Lygia Clark gelangte auch Lygia Pape zu einer Kunst, die ohne Farben auskommt und nur auf Schwarz und Weiß beruht. Die Arbeiten, die sie in der Zeit der Gruppe *Frente* schuf, sowie ihre frühen neokonkreten Arbeiten, die Serie der *Tecelares* (Gewebte, 1953–1959), waren fast ausschließlich Drucke. Doch maß die Künstlerin der Drucktechnik wenig Bedeutung zu, denn sie verstand ihre Druckarbeiten als Forschungen, die eher auf der Ebene der Malerei lagen. Die Gründe, warum sie nicht malte, waren vor allem praktischer Natur: Pape war allergisch gegen Ölfarbe (Pape 2011c, 91). Sie verwendete als Druckvorlagen ausschließlich verschiedene Holzplatten, mit denen sie dann auf japanisches Reispapier druckte. Obwohl die Drucke in der Zweidimensionalität enden, sind die *Tecelares* doch vor allem Raumforschungen. Die Technik des Einritzens in das Holz ist zunächst der Arbeitsweise Lygia Clarks in den *Espaços* und *Planos* ähnlich, doch interessiert sich Pape für das Abbild, das die verschiedenen verwendeten Hölzer beim Druck hinterlassen. Indem die Künstlerin die Oberfläche des bearbeiteten Holzes auf Papier transportiert, wird seine organische Struktur sichtbar, welche die von Pape eingearbeiteten geometrischen Formen, obwohl sie nur zweidimensional sind, zum Leben erwecken. Die organische Struktur des Holzes bestimmt dabei die Formwahrnehmung und gestaltet die Formen aktiv mit. Die „haptische Erfahrung mit dem Material" (Pape 2011b, 88) spielt dabei eine zentrale Rolle. Die Verräumlichung findet in den *Tecelares* jedoch noch ausschließlich auf dem Tableau statt.

> [The] surface pared down to black as colour, and the wood's pores acting as vibration to the point of reaching total white: both black and white were always form

> and never figure and ground, since both had a position of two-dimensionality and topological aspects (Pape 2011c, 91).

Die topologischen Aspekte waren gerade durch die Technik des Drucks gegeben, denn die Drucke waren „gespiegelte Resultate“, wie die andere Seite eines Bildes (2011c, 91). Da die *Tecelares* Raumforschungen sind, haben sie der Künstlerin zufolge sowohl einen klaren Anfang und ein eindeutiges Ende. 1959 stellt Pape das letzte *Tecelar* her und dringt danach mit ihren Arbeiten in den realen Raum ein.

Lygia Pape: *Livro do tempo* – ausgefaltete Zeit

Neben Maurice Merleau-Ponty und Susan K. Langer wird im neokonkreten Manifest noch ein weiterer Philosoph erwähnt: Ernst Cassirer. Während die Künstler der europäischen und russischen Avantgarde in dem Manifesttext jeweils mit klaren Vorstellungen präsentiert sind und sich gegebenenfalls von ihnen abgesetzt wird, fallen die Namen der eingangs erwähnten Philosophen eher *en passant*, als Referenzen, die die eigene These untermauern, ein Wirklichkeitskonzept, das auf dem Verständnis des Menschen als Maschine beruhe, sei überholt. Ernst Cassirer wird in diesem Zusammenhang lediglich in Klammern genannt, als flüchtiger und unbestimmter Bezugspunkt. Es ist unklar, wie viele und welche der neokonkreten Künstler sich tatsächlich mit philosophischen Texten dieser Autoren beschäftigten. Lygia Pape hatte jedoch Philosophie studiert, bevor sie sich der Kunst zuwandte, und lehrte später ästhetische Philosophie an der Universidade Federal do Rio de Janeiro, sodass es unwahrscheinlich ist, dass sie nicht mit den philosophischen Texten vertraut war, auf die sich das Manifest sehr unbestimmt bezieht. Lygia Pape präsentiert ein Zusammendenken von Raum und Zeit in ihrem Werk *Livro do tempo* (Buch der Zeit, 1961–63), das mit dem Raumdenken Ernst Cassirers in Verbindung steht. Cassirer betrachtet Raum und Zeit als „reale Relationen“, deren „wahrhafte Objektivität in der Wahrheit von Beziehungen“ liegt (Cassirer 2006, 489). Er versteht Raum und Zeit also als organisch geprägte Kategorien. Dass Hélio Oiticica diese Dimensionen als relational und voneinander

abhängig betrachtet, wurde in Kapitel 3.2.1 diskutiert. Seine *Relevos espacias* lösen dieses relationale Verständnis von Raum und Zeit ein. Im Gegensatz zu Oiticicas großformatigen, raumgreifenden Objekten bleiben die Werkteile des *Livro do tempo* von Lygia Pape, um die es in diesem Abschnitt geht, wie Lygia Clarks *Contra-Relevos* und *Casulos* an der Wand. Dennoch spielen auch in diesem Werk die Dimensionen als aufeinander bezogene und ineinander verflochtene Beziehungskategorien eine bedeutende Rolle.

Wie in Kapitel 5 noch diskutiert wird, hat sich Lygia Pape ausgiebig mit dem Medium des Buches als Ort künstlerischen Ausdrucks beschäftigt. An dieser Stelle soll zunächst das *Livro do tempo* diskutiert werden, da es anders funktioniert als ihre anderen Buch-Arbeiten. Das *Livro do tempo* besteht aus 365 quadratischen (16 x 16 cm) Holzplatten und zeigt damit so viele Möglichkeiten der Faltung und des Einschnitts geometrischer Figuren aus dem bzw. in das Quadrat hinein, wie das Jahr Tage besitzt. Bereits 1956 hatte sie erstmals solche verräumlichten Quadrate hergestellt, diese kurze Serie dann jedoch wieder eingestellt, um drei Jahre später noch einmal in einem größeren Projekt darauf zurückzukommen. In den Quadraten des *Livro do tempo* verwendet Pape ausschließlich Grundfarben sowie Schwarz und Weiß. Ihre besondere Plastizität erhalten die Holzplatten dadurch, dass die Randseiten jeweils in einer anderen Farbe bemalt sind als die Vorderseite. Im *Livro do tempo* sind es die Farben, die die Faltungen und Einschnitte herbeiführen und an deren Wechsel sie entstehen, denn die geometrischen Figuren sind tatsächlich in das Quadrat eingeschnitten und die ausgeschnittenen Teile an anderer Stelle wieder in das Quadrat eingeklebt.

Einem Kalender gleich ist das Jahr im *Livro do tempo* aufgefächert an der Wand angebracht. Jedoch präsentieren sich die Tage nicht als leere und mit Aufgaben und Terminen zu füllende Seiten, sondern als Formen, die als Symbole für den jeweiligen Tag gelesen werden können[108]. Jeder Tag hat zwar in Papes *Livro do tempo* bereits eine bestimmte Form, diese bezieht sich jedoch auf den jeweiligen Kalendertag als Abstraktum und nicht auf einen spezifisch ge- oder erlebten Tag.

108 In Kapitel 5.1 wird noch genauer darauf eingegangen, dass für Pape konkrete Kunst und Mystik oder symbolhafte Aufladung keinen Widerspruch darstellt.

Das Quadrat bildet die Grundform, die für den Tag steht und auf dem die fast unendlich erscheinenden Möglichkeiten der Faltung erprobt werden, die einen Tag vom anderen unterscheiden.

Die Holzplatten des Werkes nehmen meist eine gesamte Wand in einem Ausstellungsraum ein. Der Betrachter kann entweder zurücktreten und das „Buch" als Ganzes wahrnehmen, so wie man bei großen, detailreichen Gemälden zurücktritt, um einen Überblick zu gewinnen, oder sich den einzelnen „Seiten" im Nahstudium widmen, was jedoch mit erheblich mehr zeitlichem Aufwand verbunden ist. Die Bewegung des Betrachters durch den Ausstellungsraum, sein Oszillieren zwischen Nähe und Ferne, zwischen Weitblick und Nahstudium, wird daher zum integralen Bestandteil des Werkes und zeichnet als ganz-körperliche Bewegung das „Lesen" eines Buches nach: Nicht die Hand blättert die Seiten um, um weiterlesen zu können, sondern der Betrachterleib wandelt von einer Seite zur nächsten. Der Name des Werkes (*Livro*) suggeriert bereits eine Verquickung von visueller Kunst und Text: Die neokonkreten Formstudien können „gelesen" werden, sie werden zu Text und bieten gleichzeitig die Möglichkeit, unspezifisch zu bleiben in ihrer Erscheinung als Formen, denn sie entziehen sich einer klaren symbolischen Zuordnung (im Sinne von Form X = Tag Y).

Gleichzeitig integriert die Bewegung des Betrachterleibs den Raum in Papes Werk. Nicht nur ist den Holzplatten eine Dreidimensionalität immanent, die durch die Technik des Übereinanderschichtens bereits entstanden ist, sondern diese Plastizität kommuniziert mit den Bewegungen des Betrachters im Ausstellungsraum. Aus dem Fernstudium wäre nicht unbedingt zu erkennen, dass die geometrischen Formen auf die Holzplatten aufgeklebt sind, wären diese nicht an den Seiten in anderen Farben als die dem Betrachter zugewandte Fläche gemalt. Das *Livro do tempo* verbindet also in doppelter Hinsicht die Zeit mit dem Raum, ebenso wie auch das Konzept Buch bereits diese verdoppelte Kategorie vorgibt: einerseits den Raum des Buches selbst und andererseits den imaginären Raum der Erzählung, die der darin enthaltene Text entstehen lässt. Im Falle des *Livro do tempo* entsteht der imaginäre Raum jedoch nicht durch Text – dieser ist schließlich nicht existent –, sondern durch die Kommunikation der dreidimensionalen Holzplatten mit der

Dimension Zeit. Jede Platte steht für einen Kalendertag im Jahr, der wiederum erst durch das persönliche Formerleben der Patte durch einen Betrachter eine zeitliche Ausdehnung, eine Erzählung, bekommt.

Das bewegliche Bezugspotential der Dimensionen lässt den Betrachter vom *Livro do tempo* zum Mediator zwischen Raum und Zeit werden, der durch seine Art und Weise, wie er dem Werk gegenübertritt, selbst die Aushandlung bestimmt. Cassirers „reale Relationen", wie er die Kategorien Raum und Zeit beschreibt, bringen also keine „wahrhafte Objektivität" hervor (Cassirer 2006, 489), denn die Wahrheit, die in den Beziehungen dieser Dimensionen zueinander steckt, ist in Papes Werk immer leiblich vermittelt und bleibt deshalb mobil und wandelbar. Cassirers Raumverständnis kann daher höchstens als Ausgangspunkt dieser neokonkreten Arbeit gesehen werden. Sie ist aber längst über sein Denken hinausgewachsen.

Der brasilianische Kunsthistoriker Paulo Venancio Filho behauptet, dass das *Buch der Zeit* auch als visuelles Gedicht oder als Mauer-Gedicht verstanden werden könne, womit er an die Verbindung zwischen Poesie und bildender Kunst anknüpft, die Pape in anderen Arbeiten bereits stärker hervortreten lässt, wie in Kapitel 5.1 noch dargelegt wird. Venancio Filho zufolge sei der „erste Eindruck", der dem Betrachter vermittelt würde, dass die Oberfläche des Buches „konstant in Bewegung" sei. „The relationship between parts and whole and vice versa moves at dizzying speed like an unstoppable flux: the book takes us over completely" (Venancio Filho 2011, 223). Pape hat sich in diesem Werk am direktesten von allen neokonkreten Künstlern mit der nicht-mechanischen Zeit auseinandergesetzt. Wenn kleine Quadrate, Rechtecke und Dreiecke, Rauten und Kreise aus den kleinen Tafeln plastisch hervortreten, dann hat Pape den Neoplastizismus Mondrians nur ernster genommen als vielleicht er selbst. Das Konstruktive/Konkrete kippt in einen subjektiven Ausdruck von Zeit, der über die Grundfarben und -formen den Betrachter in ein klar abgegrenztes Setting platziert und ihn über die Dimensionen des Raumes in das Werk integriert.

Lygia Pape: *Balés Neoconcretos*

Die *Balés Neoconcretos* sind nicht nur eine Synthese der im Neokonkretismus beteiligten Künste, sondern auch paradigmatisch für eine raumzeitliche Erfahrbarkeit des Werkes. Lygia Pape konzipierte zusammen mit dem neokonkreten Dichter Theon Spanudis und dem Choreographen Gilberto Mota, der eine Programmreihe mit zeitgenössischem Ballett zusammengestellt hatte, das *Balé (Neo)concreto.* Von diesem gab es zwei Versionen, die jeweils nur ein einziges Mal dem Publikum präsentiert wurden. Das erste *Balé* hieß noch *Balé Concreto*, da es vor der Einführung des Terminus „Neokonkret" 1958 uraufgeführt wurde. Erst im Nachhinein wurde dem Stück das Präfix „neo" hinzugesetzt. Die erste Aufführung erfolgte im Copacabana Palace Hotel und die zweite 1959 im Teatro Copacabana in Rio de Janeiro. Pape nahm die Verkörperung von Form wörtlich. Im ersten *Balé Neoconcreto* schuf sie lebensgroße, dreidimensionale geometrische Formen, weiße Zylinder und rote Quader, in die die Tänzer hineinschlüpften und sich nach der Choreographie bewegten, die auf dem rhythmischen konkreten Gedicht „Olho/Alvo" (Auge/Ziel) von Theon Spanudis basiert. Das Gedicht wurde auf eine elektronische Komposition von Michel Phillipoli gelegt, die durch ihre „Neigung zu Diskontinuität und Präzision" besonders geeignet schien (Gullar 2011, 166). Die Tänzer waren vollkommen in den geometrischen Figuren versteckt, um so „die Bewegung einzufangen, die der menschliche Körper im Raum vollführen kann", aber ohne die Präsenz einer menschlichen Figur (Mattar 2003, 66). Diese Zusammenführung von Poesie, bildender Kunst und Tanz bezeichnete Gullar in einer Kritik im *Jornal do Brasil* auch als „Meilenstein für die brasilianische Kunst" (Gullar 2011, 166). Im zweiten Teil versteckten sich die Tänzer hinter zweidimensionalen Flächen in Rosa und Blau, die sie durch den Bühnenraum trugen, sodass sich die Flächen immer wieder auf verschiedene Weisen überlappten. Das Bühnenlicht spielte dabei eine zentrale Rolle.

> Light turns solids and space itself into luminous structures. Colour and its variations of intensity and rhythmically accentuated projection mark those space-form tensions within a formal purity: a more universal language. (Pape 2011a, 163)

Zweifellos ist diese Art der Zusammenführung von avantgardistischer Kunst verschiedener Gattungen nicht neu. Pape selbst hat in einem ihrer Texte im *Jornal do Brasil* über ihre Vorläufer reflektiert. Die Künstlerin bezieht sich explizit auf Oskar Schlemmers *Triadisches Ballett* (1922), das ihr zufolge einen Versuch darstellt, den Raum energetisch aufzuladen, ihn in Bewegung zu versetzen (Pape 2011a, 162). Doch Schlemmer versuchte lediglich die Körperteile der Tänzer durch Ding-Konstruktionen zu verlängern, um eine „gestische Aktion im Raum" zu erzeugen (ibid.). Dieser direkte Bezug Papes auf Schlemmer war vor allem deshalb möglich, weil das *Triadische Ballett* 1957 auf der IV. Biennale von São Paulo zu sehen war. Auch Nicolas Schöffers *Spatiodynamique*-Konstruktionen, die er mit Tänzern zusammen auf einer Bühne gezeigt hat, lehnt Pape als unzureichenden Versuch ab, um den Raum als organisches Ganzes herzustellen. Seine „kybernetischen Monster" seien lediglich „Verbindungen zwischen Mensch und Maschine" (ibid.).

Pape geht es vielmehr darum, eine „absolute Einheit, ein synergetisches Phänomen" (ibid.) in einem „sphärischen Raum" (2011, 163) zu schaffen. Sphärisch ist bereits der suprematistische Raum Malevichs, indem sich die Gegenstände auflösen, wie bereits in Kapitel 3.2.1 dargelegt wurde. Seine Suprematismus Nr. 55 (*Sphärische Entwicklung einer Fläche*) (1917, vgl. Abb. 19) beispielsweise spielt auf eben diese Auflösung von Gegenständlichkeit im Raum an. Malevichs Formstudien bleiben allerdings auf der Leinwand, während Pape sich im *Balé Neoconcreto* des realen Raums annimmt:

> The Neo-Concrete ballet develops within this space, in a succession of tension and pauses and new tensions, with solids constructing and dismanteling relations in a controlled time-governed inventiveness, a factor that emerges, materializing the integration of mechanical movement (choreography) into the three-dimensional artistic concept (Pape 2011a, 162).

Spanudis' Gedicht kommt dabei eine besondere Rolle zu, denn obwohl die Künstlerin behauptet, nicht alle konkreten Ballettstücke müssten textbasiert sein, ist es gerade das Gedicht, das die Struktur der Bewegung der geometrischen Körper vorgibt. Der ursprünglich als visuell-konkretes Gedicht konzipierte Text wurde durch seine

körperlich-abstrakt-geometrische Aufführung verzeitlicht und dreidimensional verräumlicht. Vor der Aufführung war das Gedicht im *Jornal do Brasil* zu lesen. Der fünfzeilige Block, in dem die Wörter olho/alvo in verschiedenen Kombinationen jeweils zwanzig Mal wiederholt werden, ist aber ebenso auf einen Blick als graphisches (zweidimensionales) Objekt wahrnehmbar.

Eine ähnliche Synthese der Künste ist bereits in den Experimenten der russischen Avantgarde zu finden, als 1913 die futuristische Oper „Sieg über die Sonne" uraufgeführt wurde, für die Malevich das Bühnenbild und die Kostüme kreierte. Die Oper basiert zwar auf Dialogen, jedoch in „einer fragmentarischen, teilweise absurden, grotesken Sprache verfasst", die keine narrative Erzählstruktur erkennen lässt (Röder 2006, 146). Doch während in der Oper die Sprache „parallel zur Musik und Bühnenausstattung eine eigene künstlerische Ebene" bildet (ibid.), lässt sich das *Balé Neoconcreto* gar nicht in diese verschiedenen Ebenen aufteilen. Musik und Gedicht geben den Rhythmus vor, zu dem sich die verkörperten geometrischen Formen in strengen geometrischen Mustern durch den Bühnenraum bewegen. Raumzeit wird zum wichtigsten Faktor dieser Aufführung. Es ist bezeichnend, dass die beteiligten Künstler keine Wiederaufführung anstrebten. Wie Pape nur jeweils ein einziges Exemplar ihrer Drucke und ihrer Bücher anfertigte, so war auch das *Balé Neoconcreto* einzigartig.

Der Betrachter wird in den *Balés Neoconcretos* über verschiedene Sinne angesprochen: Er hört Gedicht und Musik, sieht die geometrischen Figuren im Bühnenraum, die von Menschen aktiviert werden. Anders als etwa in Oiticicas Raumreliefs ist es letztendlich jedoch nicht der Betrachter der Werke, der leiblich über den Raum angesprochen wird, sondern vielmehr die unter den geometrischen Figuren verborgenen Tänzer. Sie sind es, die durch ihre körperliche Bewegung den Formen Leben einhauchen. Sie verschmelzen mit ihnen. Auf diese Weise führen sie einen leib-leiblichen Dialog mit den Zuschauern, der über die Form und die ihr eingeschriebene menschliche Bewegung vermittelt wird. Die Bewegung wird zu einer Erfahrung zwischen Form- und Menschsein, denn die Tänzer entscheiden einerseits über die Bewegungen der Formen, andererseits determinieren die Formen wiederum ihr

Bewegungspotenzial. Einschneiden und Falten sind in den *Balés* nicht mehr notwendige künstlerische Praktiken, denn die Formen teilen sich bereits denselben Raum mit dem Betrachter und den Tänzern. Sie sind zur Vermittlung auf Augenhöhe herangewachsen.

Die *Balés* kommunizieren die Sehnsucht nach sinnlichen Erfahrungen des in einer zunehmend mechanisierten Welt lebenden modernen Menschen affektiv, weil die Formen gerade ohne technologische Hilfsmittel auskommen und stattdessen vom Menschen „betrieben" sind. Damit hat Pape eines der Ziele der neokonkreten Kunst erreicht, nämlich jegliche Art von Mediation – also auch eine technische Vermittlung – zu vermeiden und auf diese Weise, die Werkelemente (in diesem Fall Formen, Farben, Bewegung und Licht) in einen Träger affektiven Erlebens zu transformieren, der die Macht besitzt, Empfinden zu generieren. Der menschliche Körper wird – zumindest für die Zeit der Aufführung – von den Disziplinierungsmaßnahmen der Moderne befreit und zum schlichten Gegenüber der Form: andere Form.

3.3 Konklusion

In diesem Kapitel sind verschiedene Arbeiten dreier neokonkreter Künstler untersucht worden, die eine leibliche Erfahrbarkeit über den Raum und die darin enthaltene zeitliche Perspektive ermöglichen. Dazu wurde zuerst das Formverständnis Hélio Oiticicas und Lygia Clarks erläutert, das grundlegend ist, um zu verstehen, warum das Konstruktive/Konkrete auch in den Arbeiten dieser Künstler bereits kippt, obwohl ihre werke nicht berührbar sind. In einem zweiten Schritt sind einzelne Arbeiten von Hélio Oiticica, Lygia Clark und Lygia Pape in den Blick genommen worden. Raum und Zeit als aufeinander bezogene Dimensionen haben sich für alle drei Künstler als zentral erwiesen, doch wurde die Integration dieser Dimensionen über jeweils andere Themenkomplexe künstlerisch gelöst. Während Oiticica sich primär auf die räumliche Entwicklung von Farbstrukturen konzentriert, verhandelt Clark insbesondere die räumliche

und daher organische Ausdehnung der Linie sowie die Möglichkeiten, die (Bild-)Fläche dreidimensional zu denken. Sind Oiticicas Farben einmal in den Raum gelangt, wie in seinen *Relevos* und *Nuclei*, können sie nicht mehr ohne eine zeitliche Ausdehnung und dabei ganzleiblich rezipiert werden. Auch die dreidimensionale Ausdehnung der Linie, wie sie in den *Contra-Relevos* und *Casulos* von Clark durchgeführt wird, setzt einen leiblich involvierten Betrachter voraus, der in der Lage ist, die nicht-mechanische Zeit zu erleben.

Pape nähert sich dem Raum zunächst in ihren *Tecelares* über die Integration organischer, materieller Strukturen und verlebendigt schließlich die geometrischen Formen in den *Balés Neoconcretos*, indem diese einen menschlichen Körper inkorporieren, der sie im realen Raum und eben auch in einer von ihnen erlebten Zeit bewegt.

Alle drei Künstler nehmen die Integration von Raum und Zeit in ihren Arbeiten über den leiblichen Einbezug des Betrachters vor, der vom kontemplativen Beobachter zu einem Teilnehmer insofern wird, als dass er derjenige ist, der nicht-mechanische Zeit überhaupt erst erfahrbar und auf diese Weise feststellbar macht.

4 Wandelbare Wände – affektive Raumstrukturen bei Lygia Clark und Hélio Oiticica

Die Künstlerin Lygia Clark wurde 1956 nach Belo Horizonte, ihrer Heimatstadt, eingeladen, um dort an der Escola Nacional de Arquitetura einen Vortrag zu halten, in dem sie folgende Absicht äußerte:

> If I have accepted [to speak here], it was for a valid reason, as I believe in the possibility of teamwork, in which the architect and plastic artists may, in working together, find new and authentic plastic solutions. […] Thus, in my view, the need for teamwork, in which the Concrete artist may fully work in creating with the architect an environment which is 'in itself expressive'. (Clark 2014: 54)

Zu einer tatsächlichen Zusammenarbeit zwischen neokonkreten Künstlern und modernen Architekten kam es jedoch nie. Einer der wenigen konstruktivistischen Künstler, der von brasilianischen Architekten in die Gebäudegestaltung mit einbezogen wurde, war Sergio Camargo, der jedoch keiner der konkret-konstruktivistischen Gruppierungen in der Rio-São Paulo-Achse angehörte. Die von Camargo, wie darüber hinaus von überwiegend modernistischen Künstlern[109] praktizierte Wandgestaltung, entsprach jedoch ohnehin nicht den Vorstellungen von Zusammenarbeit, die Clark hegte. Im Gegenteil, sie kritisierte in ihrer Rede in der *Escola Nacional de Arquitetura* vielmehr, dass die Rolle des Künstlers auf die Gestaltung von Wänden, ergo Oberflächen reduziert bleibe, anstatt ihn an der strukturellen Konzeption des Gebäudes zu beteiligen (Clark 1997c, 71). Obwohl Clark in den frühen Jahren ihrer Schaffensphase tatsächlich Maquetten für Häuser und Innenräume entwarf, sagt die in dem Vortrag zum Ausdruck gebrachte Idee von Architektur viel mehr über ihr eigenes künstlerisches Selbstverständnis aus, als dass sie tatsächlich einen Dialog mit den im Land praktizierenden Architek-

109 Vor allem Di Cavalcanti, Portinari und Atos Bulcão haben Wandgestaltungen an modernistischen Gebäuden in Brasilien vorgenommen.

ten initiiert. In jener Rede formulierte Clark erstmals den Wunsch, ein aus sich selbst heraus expressives Umfeld zu schaffen. Dieser Gedanke war zentral für ihre wenig später während der neokonkreten Phase begonnene Abkehr von der Leinwand als Fläche und wurde später im neokonkreten Manifest sowie in den Schriften Oiticicas wiederholt zum Ausdruck gebracht.

Nichtsdestotrotz ist kurioserweise die konstruktivistische Kunst aus Brasilien historisch und aus internationaler Perspektive betrachtet stets zuerst über die Architektur rezipiert worden. Dies lag einerseits daran, dass die moderne Architektur in Brasilien bereits in den Jahren des zweiten Weltkriegs für internationales Aufsehen gesorgt hatte.[110] Während in Europa die Zerstörung der Städte durch Bomben ihren Höhepunkt erreichte, erlebte Brasilien einen regelrechten Bauboom, in dem junge, gut ausgebildete Architekten sich an modernen Bauprojekten versuchten. Andererseits sorgten die neu entstandenen Kunstinstitutionen in Brasilien in den 1950er und 1960er Jahren zwar dafür, dass die konkret-konstruktivistische Kunst international bekannt gemacht wurde.[111] Doch die in diesen Ausstellungen präsentierten konstruktivistischen Werke

---

110 1943 wurde am MOMA in New York eine Ausstellung (Brazil Builds) der neuen brasilianischen Architektur gezeigt (Goodwin und Smith 1943). Nach dem zweiten Weltkrieg tourte sie auch durch Europa und war 1954 in Zürich, 1957 in München und 1961 in London zu sehen. Die Katalogtexte zeugen von einer tiefen Bewunderung für die präsentierten Bauwerke. Im Katalog zur Münchner Ausstellung heißt es: „Wenn wir heute dem deutsch-sprachigen Leser ein Buch über die Architektur Brasiliens der letzten Jahrzehnte vorlegen, dann auch aus dem Grunde, weil dort Bauten errichtet wurden, die auch die Architektur Mitteleuropas beeinflussen werden." (Mindlin 1961, XIII). Nach Kriegsende erschienen neben den Ausstellungskatalogen auch Berichte über die brasilianische Architektur in verschiedenen Fachzeitschriften.

111 In Kooperation mit der Botschaft und/oder lokalen Kunstvereinen wurden Ausstellungen aktueller künstlerischer Positionen aus Brasilien unter anderem in Paris (1955), Neuchatel (1956), Wien, Leverkusen, Hamburg, München, Lissabon, Madrid (1959–60), Kassel (1962) und Oldenburg (1964) gezeigt. Dies war eine radikale Neuerung, denn vor dem Zweiten Weltkrieg hatte es lediglich vereinzelte selbst organisierte Ausstellungen lateinamerikanischer Künstler in Paris gegeben, wo sich in den 1920er Jahren eine große Exilgemeinde lateinamerikanischer Intellektueller und Künstler gebildet hatte (Poppel 2013, 55).

wurden vornehmlich aus der Perspektive brasilianischer Architektur wahrgenommen.[112] Auch heute dominiert in der Ausstellungspraxis das Zusammendenken von Architektur und Neokonkretismus, denn neokonkrete Kunst wird auffallend häufig im Kontext des Baus von Brasília und der modernen Architektur präsentiert (Kudielka 2010; Kunsthaus Zürich und Steidl 2009). Dabei wird auch der überaus komplexe Architekturdiskurs in Brasilien häufig allein auf die Stararchitekten von Brasília, Oscar Niemeyer und Lúcio Costa reduziert.

Dieser Rezeption entgegengesetzt, soll in diesem Kapitel anhand konkreter Werkanalysen gezeigt werden, dass Architektur in einigen von Clarks und Oiticicas Arbeiten zwar eine wichtige Rolle spielt, dies jedoch vornehmlich als diskursiver Rahmen, von dem aus die Künstler ihr Selbstverständnis und ihre ästhetische Position entwickelten. Die Arbeiten, die in diesem Zusammenhang entstanden sind, eignen sich Raum als affektiv aufgeladene Dimension an, die mit dem menschlichen Leib kommuniziert. Es wird herausgearbeitet, wie sich das Verständnis des Konkret-Konstruktivistischen in der Frage danach wandelt, wie sich Architektur verstanden als abstrakte, räumlich-affektive Struktur auf die leibliche Präsenz des Menschen bezieht. Sowohl Lygia Clark als auch Hélio Oiticica entwarfen Raumstrukturen, die sich direkt oder indirekt auf Architektur beziehen, teilweise jedoch in sehr abstrakter bis hin zu utopischer Form. Ein Großteil dieser Arbeiten ist außerdem nur als Maquette vorhanden; eine tatsächliche Konstruktion dieser Maquetten im menschlichen Maßstab ist in den meisten Fällen ausgeblieben, teilweise auch, weil den Künstlern die finanziellen Mittel dazu fehlten. Die in diesem Kapitel analysierten Arbeiten, lassen sich daher in zwei Kateogrien einteilen: kleinformatige, handliche Maquetten, die selten mehr als einen Quadratmeter Fläche besitzen und lebensgroße *Environments*, die tatsächlich vom Betrachter durchschritten werden können.

112 Im Vorwort des Katalogs der Wanderausstellung von 1959 beschreibt Ludwig Grote die Architektur als die „Mutter der Künste“ (Grote und Flexa Ribeiro 1959, 13). Der Katalog beginnt mit einer Serie von Fotografien des neuen Gebäudes des Museums für Moderne Kunst in Rio de Janeiro, das 1958 von Affonso Eduardo Reidy fertiggestellt wurde.

4.1 Lygia Clark – Vom architektonischen Grundmodul zum Menschen

Ein Interesse an Architektur durchzieht Lygia Clarks gesamtes Oeuvre und manifestiert sich bereits in der Wahl ihrer Lehrer. Zuerst lernte sie bei dem Landschaftsarchitekten Roberto Burle Marx, der die Grundlagen europäischer Garten- und Landschaftsgestaltung für die brasilianische geografische Realität so transformiert hatte, dass heimische, tropische Pflanzen zum Einsatz kommen konnten, um für den Menschen angenehme räumliche Beziehungen und Strukturen zu schaffen. Burle Marx entwickelte eine Auffassung von Moderne für Brasilien, die sich nicht antithetisch zur Natur verhält, sondern beide miteinander versöhnt (Fraser 2000, 174). In Frankreich hatte Clark Anfang der 1950er Jahre bei Fernand Leger studiert, der sich selbst in jener Zeit stark für die Integration von Kunst und Architektur interessierte (Fernandes 2004, 100).

Clark entwickelte im Verlauf ihrer Schaffensphase ein integratives Verständnis der Künste und griff daher immer wieder auf die Architektur als Ideengeberin zurück, um ihre Kunst weiterzuentwickeln. Ihre Auseinandersetzung mit der Organizität der Linie, auf die in Kapitel 3.2 genauer eingegangen wurde, wie beispielsweise in ihrer Serie der (*Planos em) Superfície modulada* ((Flächen mit) modulierter Oberfläche, 1956–58, Abb. 9 und 10) und den *Espaços modulados* (modulierte Flächen, 1958), war geprägt von den „funktionellen Linien der Architektur" (Clark 1997c, 72): Es waren Tür- und Fensterrahmen, die sie zur Idee der organischen Linie führten.

Seit den Serien der *Planos* und *Espaços* integrierte sie die Leinwand als Malgrund in das Werk (vgl. Kap. 3.1) und kritisierte daher auch den Beitrag von Künstlern zu Gebäuden, die sich auf das Bemalen von Wänden beschränkten (Clark 1997c, 72). Ihre Intentionen richteten sich nunmehr auf das Material selbst: „The material should be freely used, absolute within its wholeness, without being violated" (ibid.).

Clarks Fokus auf das Material stellt dennoch den Menschen in den Mittelpunkt und zwar indem sie sich auf Architektur bezieht, die Strukturen schafft, die vom Menschen bewohnt werden sollen oder können.

Sie war der Meinung, dass „expressive environments" nur über die Fusion aller Künste inklusive der Architektur zu schaffen seien. Auf der Basis eines architektonischen Moduls, das ein Architekt gestaltet, sei es dann die Aufgabe von Künstlern, so Clark in ihrer Rede, Harmonie und Rhythmus zu schaffen, und dabei die gesamte Umgebung mit einzubeziehen, auch den Boden und die Decke (Butler et al. 2014, 55). Damit schlägt sie eine provokative Verkehrung des Verhältnisses zwischen Künstlern und Architekten vor, die auf einen radikalen Wandel ihres Selbstverständnisses als Künstlerin verweist. Sie sieht den Künstler nicht mehr in der Rolle, etwas grundlegend Neues zu schaffen, sondern er moduliert lediglich bereits gegebene Strukturen und verleiht ihnen auf diese Weise eine ästhetische Dimension.

Die in diesem Kapitel diskutierten Arbeiten der Künstlerin Lygia Clark lassen sich in zwei Phasen einteilen. In der ersten dringt Clark tatsächlich in das Feld der Architektur vor und entwickelt Maquetten für Innenräume und ein Landhaus. Später erhalten ihre Werke einen zunehmend utopischen Charakter. Die *Casa do poeta* (ca. 1964), der *Abrigo poético* (1960) und die *Estruturas de caixas de fósforo* (1964) beziehen sich lediglich auf das Potenzial künstlerischer Werke, eine räumlich-ästhetische Struktur bereitzustellen, die mit dem Menschen in einer Weise kommuniziert wie idealerweise architektonische Strukturen.

Maquete para interior und *Construa você mesmo o seu espaço para viver*

Bereits im Jahr 1955 gestaltete sie eine *Maquete para interior* (Abb. 20), die nur einen Ausschnitt aus einem Raum zeigt. Tatsächlich handelt es sich vor allem um eine Wand eines Zimmers, dessen Ausdehnung durch die zwei abgeschnittenen Seitenwände angedeutet ist. Die Wand ist durch zwei Türen geteilt und mit langgestreckten Dreiecksformen in Blau, Gelb, Grün und Schwarz bemalt, die die Linien der Türrahmen in ihre Komposition integrieren und die Wand mit den beiden Türen wie ein komponiertes Bild wirken lassen. Die Maquette erinnert an das *Raummodell* (1922) des deutschen Malers, Graphikers und Architekten Erich Buchholz. Dieser hatte Holzplatten übereinander geschichtet

und so dreidimensionale Wandreliefs geschaffen. Clakr setzt in ihrer Maquette jedoch direkt ihre Forderungen aus dem Vortrag in der *Escola Nacional de Arquitetura* um. Die *linhas organicas*, die sie in ihren *Superfícies moduladas*-Serien auf der Leinwand einsetzt, stehen hier für Türrahmen einer architektonischen Wohneinheit. Das Gemälde steht für die Wand eines Zimmers, in die eine gleichfarbige, versteckte Tür eingelassen ist, sodass die Wand scheinbar vom Menschen durchschritten werden kann. Damit ist das Bild auch nicht mehr ein Wandschmuck, der beliebig ins Zimmer gehängt werden kann, sondern Teil der Wand selbst. Um den darin wohnenden Menschen gerecht zu werden, würde Clark daher beispielsweise die Frage der Farbgestaltung Psychologen überlassen (vgl. Butler et al. 2014, 55). In dieser Maquette exemplifiziert Clark außerdem, wie sie den künstlerischen Eingriff in bereits existierende architektonische Module versteht. Wenn man genau hinschaut, sieht man, dass sie nicht nur die Wand bemalt hat, sondern dass sie auch Einschnitte in sie vorgenommen hat, die – sind die beiden Türen geschlossen – sich kaum von den Linien unterscheiden lassen, die Tür und Rahmen entstehen lassen. Zusätzlich sind manche Linien ebenfalls nicht gemalt, sondern Einschnitte in die Wand. Auf diese Weise verfährt Clark genau anders herum als Erich Buchholz. Dadurch, dass manche dieser Einschnitte in die architektonische Struktur des Raumes eingebaut sind (Türrahmen) und andere nicht, erweist sich das Modell des architektonischen Moduls als Aktionsgrund der Künstlerin als schlüssig.



Abb. 20: Lygia Clark, *Maquete para interior*, 1955. Emaille auf Holz, 48 x 30 x 14,5 cm, Associção „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 79).

Als sich Clark 1955 die Möglichkeit bot, ein Stück Land zu kaufen, setzte sich die Künstlerin selbst an einen Hausentwurf, um diesen nach ihren Vorstellungen zu gestalten. Die Maquette ihres ersten Hausentwurfs ist aus Holzspan, hat ein Flachdach und ist an drei Außenseiten offen, wie ein Gartenhaus. Das könnte jedoch auch daran liegen, dass die Maquette nicht beendet wurde, da die Künstlerin den Entwurf verwarf, nachdem sich die Möglichkeit der Realisierung zerschlagen hatte. Erst als sich diese Chance zur Realisierung 1960 erneut bot, entwarf sie eine vollständige und weiter ausgearbeitete Maquette, *Construa você mesmo seu espaço para viver* (1960, Abb. 21). Dieser Landhaus-Entwurf hat durchaus visionäre Züge und die Künstlerin setzt darin um, was sie den jungen Architekturstudenten in Belo Horizonte (1955) für die Zukunft prophezeite:



Abb. 21: Lygia Clark, *Construa você mesmo o seu espaço para viver*, 1960. Synthetische Polymerfarbe auf Holz, 11,5 x 47,5 x 83,8 cm, Associção „O mundo de Lygia Clark" (Quelle: Butler et al. 2014, 78).

> […] the most revolutionary thing, that will be presented tomorrow, [is] when new techniques and malleable materials are available for the artist and the architect to plan the future habitation of man. He will be the artist, totally integrated within this collective. He will also participate in this search in which tomorrow's men may be able to overcome this inner lack of satisfaction with the possibility of having a house of his own, totally dynamic and changeable according to taste and whims and its own functional nature. (Butler et al. 2014, 55)

Clark entwarf das Haus als eine Art Inversion oder Gegenentwurf zum traditionellen Kolonialhaus, dessen Zimmeranordnung in einem äußeren Ring um einen zentralen Innenhof (Patio) gruppiert ist. Die aus

Holzspanplatten und Plexiglas bestehende Maquette besitzt stattdessen einen festen Nukleus, um den herum sich transformierbare Elemente gruppieren. Die Holzspanplatten bilden die feststehenden Wände des Hauses, vier im rechten Winkel über Eck gehende Außenwände, die die Wirkung von Tragpfeilern haben, und vier Innenwände, die den Nukleus des Hauses und in der Mitte ein Zimmer bilden. Dazwischen hat die Künstlerin verschiebbare Platten aus Plexiglas eingebaut, sodass der Bewohner bzw. der Betrachter der Maquette durch das Verändern der Position dieser Platten die Zimmeranzahl und deren Größe und Anordnung umgestalten kann. Die Außenwände können alle komplett geöffnet werden, sodass der äußere Zimmerring um den zentralen Nukleus, der aus ein bis drei Zimmern bestehen kann, zu einer offenen Fläche wird. Anders als der Trend der modernen Architektur in Brasilien die untere Etage stets auf Säulen um ein Stockwerk zu erheben, ist Clarks Entwurf ebenerdig konzipiert. Der Mensch soll durch das Öffnen und Schließen der Außenwände des Hauses die Möglichkeit bekommen, je nach Klima enger mit der Natur in Verbindung zu treten. Das Plexiglasdach der Maquette suggeriert, dass das Haus nicht nur große, bodenlange Fenster mit breiter horizontaler Ausdehnung haben sollte – ein Charakteristikum, das auch viele moderne Gebäude in Brasilien besitzen –, sondern auch ein gläsernes Dach, das für eine natürliche Lichteinstrahlung von oben sorgt und noch mehr Helligkeit als Seitenfenster in den Innenräumen schafft.

Clarks Wohnhaus setzt auf das kreative Potenzial der Bewohner, die nicht nur die Anzahl und Form der Zimmer selbst bestimmen können, sondern auch die Größe des Innenraums. Das Haus bleibt in seiner Konstitution dauerhaft transformierbar und kann so dem sich wandelnden Lebensstil und den Bedürfnissen der Bewohner immer wieder neu angepasst werden. Dass Clarks Ideen nicht völlig fern jeder Umsetzbarkeit waren, sondern durchaus eine Tendenz in der modernen Architektur bildeten, zeigt sich in architektonischen Entwürfen, die ähnlich funktionieren und tatsächlich umgesetzt wurden. „Transformierbarer Raum“ sei sogar eine „kaum erforschte, jedoch wichtige Strömung der modernen Architektur“, schreibt der Architekt Peter Wiederspahn (Wiederspahn 2001, 265). Die wohl bekannteste Realisierung solcher

Architektur ist das Rietveld-Schröder-Haus, das häufig auch als das erste wirklich moderne Gebäude bezeichnet wird (1924). Der niederländische De Stijl-Architekt Gerrit Rietveld gestaltete es bereits damals mit verschiebbaren Wänden und anderen transformierbaren Elementen. Auf Rietveld verweist auch die Künstlerin Lygia Pape in einem Interview, in dem sie außerdem eine Verbindung dieser transformierbaren Architektur zu der Konstruktionsweise der Favelas zieht:

> O Arquiteto Rietveld fez a casa onde morava cheia de parades que podiam-se abrir ou desaparecer […] Puxar biombos para abrir e fechar espaços tem muito da casa japonesa que, por sua vez, também tem grande identidade com o espaço incrível do cubo da favela […]. Durante o dia eles funcionavam como cubos totalmente abertos, com um fogão aqui, uma mesa ali, e eventualmente uma cama. À noite, como são várias famílias a dividir o espaço, eles puxavam umas cortinas em forma de cruz para formar diversos compartimentos. Em cada um desses compartimentos estendiam uma cama, transformando o espaço exíguo em casas isoladas, um espaço particular e privado.[113] (Pape, L. Carneiro und Pradilla 1998, 37)

Allerdings ist Papes Vergleich der transformierbaren Architektur der Favela mit der modernen Bauweise Rietvelds und Clarks Hausentwürfen nachträglich erfolgt und Clark hatte zu dem Zeitpunkt ihrer Karriere noch keine Favela besucht. Ein weiteres Beispiel für ein tatsächlich gebautes, transformierbares Haus ist die Maison de Verre des Architekten Pierre Chareau (1928–32). Sowohl Rietvelds als auch Chareaus Häuser sind in enger Zusammenarbeit mit den Auftraggeber/innen entstanden, die das Haus auch bewohnen wollten (Wiederspahn 2001, 265). Auf diese Weise konnte eine Architektur entstehen, die den speziellen persönlichen Bedürfnissen der Bewohner angepasst war, eine Idee, die

---

113 Der Architekt Rietveld hat das Haus, in dem er wohnte, mit Wänden gefüllt, die geöffnet werden und verschwinden konnten […] Stellwände auszuziehen hat viel vom japanischen Haus, das wiederum mit dem unglaublichen Raum des Kubus der Favela identifiziert werden kann. Tagsüber funktionierten sie wie vollkommen offene Würfel, mit einem Herd hier, einem Tisch dort und möglicherweise einem Bett. Da sich viele Familien einen Raum teilen, zogen sie nachts Gardinen in Kreuzform zu, um mehrere Abteile zu erschaffen. In jedem dieser Abteile wurde ein Bett ausgezogen und auf diese Weise der prekäre Raum in isolierte, private und individuelle Wohnbereiche transformiert.

auch Clark in ihren Entwürfen verfolgte und die mit sehr geringen Mitteln auch in der Favela-Architektur zum Tragen kommt, wie sie von Lygia Pape beschrieben wird. Das Rietveld-Schröder-Haus verbindet außerdem Kunst und Architektur auf eine Weise, die auch Clark in ihren *Maquetes para interior* anstrebt. Die verschiebbaren Wände waren alle einfarbig in Primärfarben gehalten. Damit projektierte er in den dreidimensionalen Raum, was De Stijl-Maler bereits auf der Leinwand praktizierten: „A dynamic composition of high-contrast colored planes suspended in space.[…] The sliding partitions [of the walls] themselves are painted either black or white to augment the reading of separate planes in space" (Wiederspahn 2001, 267).

Die Ernsthaftigkeit, mit der Lygia Clark sich bemühte, mit ihrem Hausentwurf in das Feld der Architektur vorzudringen, belegt ein „Patentantrag für Fertighäuser", den die Künstlerin am 3. Juli 1963 einreichte, um ihre Idee nicht nur realisierbar zu machen, sondern gegebenenfalls auch lukrativ. Da sie keine Architektin war, benötigte sie mehrere Empfehlungsschreiben von ausgebildeten Architekten. Unter den Verfassern der Empfehlungsschreiben befanden sich bemerkenswerterweise Affonso E. Reidy und Oscar Niemeyer, die sich für Clarks architektonische Ideen verbürgten (Kudielka 2010, 178–82), in ihren eigenen architektonischen Entwürfen jedoch nicht auf diese Mittel zurückgriffen. Zu einem Patent für Clarks Entwurf kam es jedoch nie. Da ihr als Künstlerin kaum eine Baugenehmigung für eigene Entwürfe gegeben werden konnte, entwarf sie nach der Landhaus-Maquette zunehmend utopische architektonische Strukturen, deren Umsetzung bautechnisch überhaupt nicht mehr in Frage kam.

Arquitetura fantástica Bichos

1960 begann Lygia Clark ihre ersten *Bichos* der gleichnamigen Serie zu projektieren. Sie wurden bereits in ihrer ersten Ausstellung ein großer Erfolg. Die *Bichos* bestehen aus geometrisch geformten Metallplatten, meist Aluminium, manchmal jedoch auch Kupfer oder andere Metalle, die durch Scharniere miteinander verbunden sind. Sie sind

unterschiedlich groß und reichen von wenigen Zentimetern bis zu mehr als einem Meter Höhe. Dabei besitzen sie keine Vorder- und Rückseite, kein Oben und Unten. Ein Betrachter kann diese Platten dann nach Belieben drehen und wenden, sodass die *Bichos* immer wieder neue Formen erlangen. Einige besitzen zusätzlich auch statische Falten. Der überwiegende Teil der *Bichos* besteht nur aus geometrischen Formen mit Winkeln. In einigen ist jedoch eine Kreisform mit eingebaut oder der gesamte Bicho besteht aus Kreisformen. Das Wort „Bicho“ bezeichnet ein nicht weiter definiertes Lebewesen, ein Tierchen, eine Kreatur. Es bleibt offen, um was für eine Art Wesen es sich handelt, es markiert lediglich Lebendigkeit. Clark behauptet, die *Bichos* seien jeweils „ein lebender Organismus, ein essentiell aktives Werk“, das eine „Körper-an-Körper-Beziehung“ mit dem Betrachter bzw. Teilnehmer eingehe (Clark 1997b, 121).

Es ist kein Zufall, dass der Name „Bicho“ häufig mit „Beast“ ins Englische übersetzt worden ist (im Deutschen ist meist der ursprüngliche Name verwendet worden). Die Handhabung der *Bichos* ist nicht so einfach, wie sie erscheinen mag, denn es erweist sich als schwierig, sie in einer Stellung zu fixieren. Sie erwecken zunächst den Eindruck, als müssten sie entwirrt oder entfaltet werden, doch dies ist ein Trugschluss, denn nicht alle Bewegungen, die sie vorgeben durchführen zu können, gelingen am Ende, weil ein weiteres Scharnier im Weg ist. Die Scharniere ermöglichen und verunmöglichen die Bewegung gleichzeitig. Die meisten *Bichos* haben außerdem eine Art Zentrum, das nicht entfaltbar ist und um das sich die Platten herumbewegen. In dieser Widerspenstigkeit entziehen sie sich auch in ihrer physischen Erfahrbarkeit einer Kategorisierung. Einige wenige Exemplare kann man jedoch so falten, dass sie sich in eine zweidimensionale Fläche verwandeln. Diese *Bichos* sind jedoch besonders schwierig in einer dreidimensionalen Position zu fixieren, da sie immer wieder zusammenklappen und flach auf die Unterlage fallen.

Ähnlich wie in der Maquette für das Landhaus ist es der Betrachter, der die Aluminiumplatten nach seinem Belieben verschieben und drehen kann, sodass die Mensch-Form-Beziehung ins Zentrum rückt. Die Widerspenstigkeit der Form erweist sich dabei als zentrales Moment der

Rezeptionsmöglichkeiten, denn sie transformiert die Beziehung des Betrachters mit dem *Bicho* in einen Dialog, der sich als Auseinandersetzung inszeniert. Diese Art der Kommunikation benötigt den Tastsinn als Kommunikationsorgan. Sie findet erst in der „Körper-an-Körper-Beziehung" (Clark 1997b, 121) statt, wenn menschliche Hände auf Material treffen, um gemeinsam mögliche Formen zu erforschen. Die Künstlerin fungiert dabei lediglich als Mediatorin, die durch die Konstruktion des *Bichos* bereits ein bestimmtes Spektrum an Transformationsmöglichkeiten vorgibt.

Wie bereits erwähnt, ist die Werkserie der *Bichos* die bekannteste und bis heute am stärksten rezipierte der Künstlerin. Clark fertigte auch Fotografien einiger *Bichos* in bestimmten Settings an. Diese erhielten jedoch weitaus weniger Aufmerksamkeit als die Objekte selbst. 1963 entwarf Clark eine nur wenige Zentimeter große Figur aus Papier und fotografierte sie unter bzw. neben einigen der kleineren *Bichos*. Die dabei entstandene Bildserie nannte sie *Arquitetura fantástica Bichos* (Abb. 22). Die fotografierten *Bichos* werden auf diese Weise zu Maquetten für utopische architektonische Entwürfe, die keine architektonische Funktion besitzen. Sie sind nur noch ein abstrakter, jedoch transformierbarer Unterschlupf. Wie in der Maquette für das Landhaus kann der Mensch sich auf diese Weise seine eigene Umgebungsstruktur schaffen. Die *Bichos* transzendieren bereits das Konzept der Skulptur, doch die Idee der begehbaren *Bicho*-Struktur stellt auch die Zweckgebundenheit der Architektur in Frage. Architektur wird in ihnen zu einer rein ästhetischen Kategorie, die das Bedürfnis eines Menschen ausdrückt, sich einen ureigenen Ort zu schaffen, von dem aus er seine Existenz in der Welt behaupten kann. Kinder bauen sich gerne Höhlen, in denen sie spielen, oder sich einfach nur aufhalten. Auch in Erwachsenen drückt sich dieses Bedürfnis noch aus. Der Traum vom selbst gebauten Haus ist in den westlichen Kulturen stark verankert. In den Fotografien *Arquitetura fantástica Bichos* drückt Clark das Bedürfnis des Menschen nach einem eigenen (Rückzugs-)Ort aus, einem Platz in der Welt, der selbst mitgestaltet werden kann. Daher vermitteln die *Bichos* einen „statischen Moment", einen Augenblick der Fixierung "innerhalb kosmologischer Dynamiken woher wir kommen und wohin wir gehen. Es ist ein Aufblitzen des Unendlichen materialisiert im Endlichen" (Brett, Herkenhoff und Borja-Villel 1997, 111).



Abb. 22: Lygia Clark, *Arquitetura fantástica Bichos*, 1963. Fotografie, Gelatine-Silber-Drucke, 10,4 x 14,7 cm, Associção „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 73).

Architektonische Strukturen werden in den Fotografien zu Kunst umgewertet, die ganz-leiblich ästhetisch erfahrbar ist und das Konzept der Skulptur über die leibliche Aktivierung architektonischer Strukturen ausgehebelt. Clarks *Arquitetura fantástica* könnte – realisiert – eine von ihr angestrebte Synthese der Künste herstellen, indem sie Architektur zu einer lebendigen mit dem Menschen in Dialog stehenden räumlichen Struktur umwertet, die ästhetisch erfahrbar und transformierbar ist. Doch zu Lebzeiten der Künstlerin blieb diese Möglichkeit ästhetisch lediglich über die Fotografien vermittelt.

Die Idee der *Arquitetura fantástica* wurde 2013 posthum tatsächlich realisiert. Die Galerie Alison Jacques, die die Künstlerin vertritt, ließ zusammen mit der *Associação cultural O mundo de Lygia Clark*, die den Nachlass verwaltet, eine 13 Meter hohe Eisenskulptur bauen, die den Ideen der Künstlerin entsprechen sollte. Die Skulptur wurde zuerst

im Skulpturengarten des Henry Moore Instituts in Leeds ausgestellt und schließlich auf der Art Basel. Das Objekt ist jedoch nicht veränderbar, sondern eine statische Skulptur, die vom Betrachter höchstens angefasst und durchlaufen werden kann. Die Galeristin gibt an, im Sinne der Künstlerin gehandelt zu haben und verteidigt die posthume Übertragung einer wenig konkret entwickelten künstlerischen Idee in die Realität. „Ela queria que eles [os *Bichos*] fossem monumentos. Não é uma coisa que criamos do nada, tem a ver com a trajetória dela, mas é difícil transformar escultura em arquitetura"[114] (Martí, 26. Juni 2013). Clarks Werk wurde bei dieser Übersetzung von der Fotografie in die Realität jedoch in zweifacher Hinsicht missverstanden. Das erste Missverständnis steckt bereits implizit in der Aussage der Galeristin, die von den Schwierigkeiten spricht, Skulptur in Architektur zu transformieren. Wie bereits erwähnt wurde, können die *Bichos* und erst recht die *Arquitetura fantástica* nicht als Skulpturen klassifiziert werden, da die ihnen innewohnende Interaktion mit dem Betrachter dieses Konzept bereits transzendiert. Das bedeutet, dass die Galeristin bereits von einer falschen Grundannahme ausging. Die statische Umsetzung der *Arquitetura fantástica* verkennt die essentielle Bedeutung des Werkes als transformierbare Struktur und führt zu einer Monumentalisierung. Damit setzt sie der Künstlerin ein Monument, dessen visuelle Wirkung vor allem ökonomischen Interessen folgt.

A casa do poeta – Abrigo poético

1961 baut Clark eine weitere Maquette, die wenig mit einem realen Hausentwurf zu tun hat: *A casa do poeta* (Abb. 23). Diese Maquette ist ganz in Weiß gestaltet. Im quadratischen Grundriss stehen die Außenwände auf vier Eckpfeilern und sind durch sie erhöht. Diese Konstruktionsweise erinnert an den modernen Baustil Le Corbusiers, der mit *Pilotis* arbeitete, die das Wohnlevel auf das erste Obergeschoss erheben. Sie fand außerdem vielfach Verwendung in der modernen Architektur in Brasilien

114 "Sie wollte, dass sie [die *Bichos*] Monumente sind. Es ist kein Ding, dass wir aus dem Nichts kreiert haben, es hat mit ihrem Werdegang zu tun, dennoch ist es schwierig Skulptur in Architektur zu verwandeln."

(Le Corbusier bildete eine wichtige Referenz für die brasilianischen modernen Architekten). In der Mitte dieser nach oben hin offenen Konstruktion befinden sich zwei übereinander stehende Würfel, die von einem Band umzäunt sind, welches an jeder Seite den gleichen Abstand zu den geschichteten Würfeln hat, sodass der Außenring einen weiteren quadratischen Grundriss bildet. An der hinteren Außenseite ist eine Ebene eingezogen, die bis zur Außenseite der Würfel reicht. Es ist bemerkenswert, dass die Maquette keine Türen und Fenster besitzt. Nicht einmal einen Außenzugang kann der Betrachter entdecken.

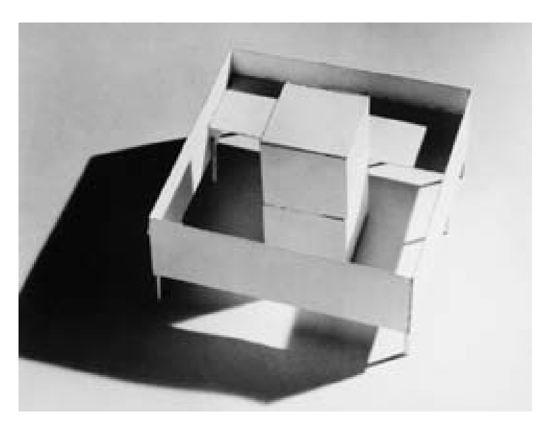


Abb. 23: Lygia Clark, *A casa do poeta,* ca. 1964. Associção „O mundo de Lygia Clark" (Quelle: Butler et al. 2014, 79).

Die Maquette gibt Rätsel auf, denn sie ist weder als Haus noch als sonstige Art von Unterschlupf zu identifizieren. Durch die Abwesenheit von Fenstern und Türen ist der Betrachter geneigt, die Maquette eher als kleine Papier-Skulptur aufzufassen. Da *A casa do poeta* potentiell nicht begehbar ist, wird sie auch nicht als architektonische Struktur wahrgenommen. Da nicht überliefert ist, ob die Künstlerin vorhatte, die Maquette in die Realität umzusetzen, kann nur spekuliert werden, dass es sich vielleicht gar nicht um eine Maquette handelt, sondern um das Werk selbst, obwohl die Künstlerin dem Werktitel in Klammern das Wort Maquette hinzugefügt hat. Unklar bleibt auch der Maßstab, in welchem das Projekt umzusetzen wäre. Wäre *A casa do poeta* so groß, dass ein

Mensch unter den weißen Seitenwänden hindurch gehen könnte, oder wäre der Abstand dazu zu klein? Im ersten Fall könnten Betrachter zumindest potentiell in die Struktur eindringen. Im Inneren blieben dann nur die beiden übereinandergeschichteten Würfel verschlossen.

Das Haus des Dichters gibt zwar eine gewisse Rhythmik vor, doch gleichzeitig suggeriert es Offenheit, in der nichts festgelegt ist. Jede Seite ist gleich lang, jede Fläche gleich groß, sodass alle Möglichkeiten offen bleiben. Auch die weiße Farbe suggeriert diese Offenheit. Gleichzeitig führt die Symmetrie der quadratischen und kubischen Formen einen Rhythmus ein, der nur durch die eingezogene Ebene auf einer Seite unterbrochen wird. *A casa do poeta* bildet ein metaphorisches Formgerüst, das auf die Struktur eines Gedichts übertragen werden kann. Ein gewisser Rhythmus und eine gewisse Form geben die Grenzen an, in denen die dichterische Freiheit walten und sich der Inhalt entwickeln kann. In diesem Sinne ist das Haus des Dichters die formelle Struktur des Gedichts, innerhalb derer er sich gleichsam verortet und „zu Hause" fühlt und seine kreative Schaffenskraft entfaltet. Es ist jedoch bemerkenswert, dass paradoxerweise *A casa do poeta* auf den Betrachter zunächst nicht besonders einladend oder heimelig wirkt, sondern – im Gegenteil – durch seine geschlossene Struktur und seine fehlende architektonische Referenz eher abweisend.

Thematisch ähnlich ist die Arbeit *Abrigo poético* (poetischer Zufluchtsort) von 1960 (Abb. 24). Der metallene *Abrigo* besteht aus zwei Kreisformen, die die Künstlerin eingeschnitten und so übereinander geschichtet hat, dass unter den Kreisformen ein Hohlraum entstanden ist. Da sich dieser Raum dem Auge des Betrachters entzieht, kann er nicht wissen, ob er tatsächlich hohl und leer ist oder etwas verbirgt. Auch bei *A casa do poeta* kann der Betrachter nicht sicher sein, ob die weißen Würfel tatsächlich hohl sind, wie sie erscheinen, oder etwas verstecken. Der Name *Abrigo/Casa* suggeriert zugleich, dass es sich um einen Ort handelt, an dem man sich heimelig fühlt. Er bietet Schutz und Versteck zugleich und bleibt für den Betrachter doch unzugänglich, da er keinen Eingang bietet. Während die *Casa* den Dichter, also den Menschen hinter dem Werk und das Werk selbst nur über die Struktur adressiert, verweist der *Abrigo* in abstrakterer Weise auf die Verbindung

zur Poesie. *Abrigo poético* kann einen Zufluchtsort für einen Dichter oder ein Gedicht darstellen ebenso wie selbst poetisch aufgeladen sein. Beide Arbeiten bleiben also in ihrer Referenzialität ambivalent.



Abb. 24: Lygia Clark, *Abrigo poético*, 1960. Bemaltes Metall, 14 x 63 x 51 cm, Associção „O mundo de Lygia Clark" (Quelle: Butler et al. 2014, 193).

Estruturas de caixas de fósforos

Im gleichen Jahr wie *A casa do poeta* entsteht die Serie der *Estruturas de caixas de fósforos* (Abb. 25 und 26). Dabei handelt es sich um Streichholzschachteln, die die Künstlerin in unterschiedlichen Formen aneinander geklebt hat, sodass verschiedenartige, rechtwinklige Formgebilde entstehen. Diese sind in den Grundfarben Schwarz und Weiß, sowie Silber und Gold angemalt. Bei einigen der *Estruturas* ist die Innenseite der Schachteln andersfarbig als die Außenseite. Im Inneren kommt in Kombination mit einer blauen Außenseite auch Grün zum Einsatz. Einige der schwarzen *Estruturas* besitzen weiße Schubladen, bei denen auch die Außenseite der Schublade in Weiß angemalt ist. Indem der Betrachter die Schublädchen der Schachteln ganz oder teilweise herausziehen kann, verändert sich die Form der Strukturen, das bedeutet, jede der vorgegebenen Strukturen besitzt eine Vielzahl von weiteren

Formmöglichkeiten. Die *Estruturas* besitzen kein klar definiertes Oben und Unten, sie können – ähnlich wie die *Bichos* – beliebig aufgestellt werden. Dabei sind sie einem realen Hausentwurf noch ferner als *A casa do poeta*. Sie stellen nur noch bewegliche Elemente von Baukonstruktionen dar. In ihrer Konzeption sind sie den *Architektons* des russischen Avantgarde-Künstlers Kasimir Malevich ähnlich, die eine Weiterentwicklung seines bis 1919 nur auf der Leinwand praktizierten Suprematismus darstellen. Ab 1923 schuf er geometrische Raumstrukturen, die sich auf kein reales architektonisches Konstrukt bezogen. Die Serie der *Architektons* besteht aus verschieden großen weißen Quadern und Kuben, die in immer wieder neuen Formationen zusammengefügt sind. Die ersten *Architektons* haben eher eine horizontale Ausdehnung, während sie im Laufe der Jahre zunehmend schmaler und länger werden und damit den Charakter moderner Hochhausbauten aufnehmen. Dennoch bleiben sie vollkommen funktionsfrei und suggerieren allein durch das dreidimensionale Spiel der Formen in klinischem Weiß eine Ästhetik, die heute an moderne Architektur erinnert. Tatsächlich antizipierte Malevich mit den *Architektons* diese Ästhetik der sich damals erst auf dem Vormarsch begriffenen modernen Architektur. In Lygia Clarks *Estruturas* wird diese Ästhetik jedoch kritisch gebrochen. Im Gegensatz zu den veränderbaren *Estruturas* handelt es sich bei den *Architektons* um unbewegliche, gegossene Gipsmodelle. Die glatte, makellose, weiße Oberfläche der *Architektons* wird in Clarks *Estruturas* zu einer rauen, welligen Oberfläche, die die verschiedenen Grundmaterialien deutlich hervortreten lässt: Pappe und die raue, aus rotem Phosphor und Glaspulver bestehende Reibefläche für die Streichhölzer. Auch der Farbauftrag weist einen deutlichen Pinselduktus auf und an manchen *Estruturas* zeigt sich außerdem, dass sie mehrfach übermalt wurden, da die ursprüngliche Farbe stellenweise noch durch den zweiten Farbauftrag hindurch schimmert. Durch ihren manipulierbaren Charakter erweisen sich die *Estruturas* als paradigmatisch für Clarks architektonisches Konzept der Beteiligung. Sie stehen für eine dem Menschen zugewandte moderne Bauweise, die sich von einer rein äußeren Ästhetik, wie sie die *Architektons* kolportieren, löst.

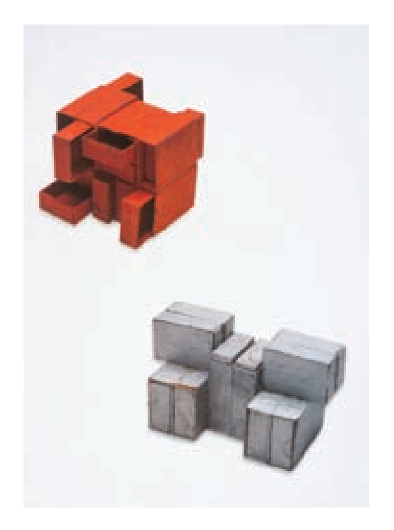



Abb. 25 und 26: Lygia Clark, *Estruturas de caixas de fósforos*, 1964. Version 1, Weiß, Blau/Grün, Weiß, Gouache, Streichholzschachteln und Klebstoff, variable Dimensionen, O mundo de Lygia Clark (Quelle: Butler et al. 2014, 230–31).

Arquiteturas biologicas

Ab Ende der 1960er Jahre entwickelte Clark ihr Konzept des Zusammenwirkens von Mensch und Architektur in ihrem Pariser Exil mit Kunststudenten an der Sorbonne weiter. In den Arbeiten *Arquitetura biologica* (I und II, sowie *Ovo mortalha*, 1968/69) stellt die Künstlerin schließlich den Menschen ganz ins Zentrum. 1956 postulierte sie in ihrem Vortrag an der *Escola da Arquitetura* in Belo Horizonte das architektonische Grundmodul als Ausgangspunkt künstlerischen Schaffen. In den 1970er Jahren verlor dieses Konzept jedoch vollständig an Bedeutung. Stattdessen konzentrierten sich ihre Arbeiten auf die Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers und die Formbarkeit und Elastizität des zu dem Zeitpunkt noch jungen Materials Kunststoff[115].

115 Erst nach 1950 wurde Kunststoff in der industriellen Massenproduktion massiv eingesetzt.

Die *Arquiteturas biologicas* bestehen hauptsächlich aus einer dickeren Kunststofffolie, die durch Bewegungen mit menschlichen Körpern erst zu momentanen, dreidimensionalen und begehbaren Strukturen wachsen. Sobald die beteiligten Personen die Interaktion verlassen, fallen die Strukturen in sich zusammen. Ähnlich funktionieren die *Estruturas vivas* (Lebendige Strukturen, 1969) und das *Rede de elásticos* (Netz aus Gummizügen, 1973), die jeweils aus Gummibändern bestehen, die von einer Gruppe von Teilnehmern zusammengeknotet werden. Auf diese Weise wird die Struktur erst hergestellt und interaktiv durch den Raum bewegt. Diese Arbeiten aus den 1970er Jahren zeigen, dass das Thema Architektur die Künstlerin Zeit ihres Lebens begleitet, jedoch im Verlauf von zwanzig Jahren eine erhebliche Transformation vollzogen hat. Das in ihrer konstruktivistischen Phase vorgeschlagene materielle Grundmodul, das Ausgangspunkt der künstlerischen Intervention war und gleichzeitig überhaupt erst die Möglichkeit einer Ästhetisierung von räumlichen Strukturen eröffnete, trat im Verlauf der Zeit gänzlich in den Hintergrund. Clarks zunehmend abstrakte und metaphorische Auffassung von Architektur führte sie schließlich zu Arbeiten, die als Performance firmieren und nur noch konzeptionell auf Architektur verweisen.

4.2 Hélio Oiticica: Das moderne Labyrinth – Labyrinth der Moderne?

Oiticicas Beschäftigung mit Architektur war weniger explizit und wesentlich abstrakter als jene Lygia Clarks, aber dennoch ebenso bedeutend. Sein Interesse an architektonischen Lösungen begann erst gegen Ende der neokonkreten Phase, zog sich jedoch dann durch sein gesamtes weiteres Œuvre. Er entwickelte für seine Arbeiten ein eigenes modernes Architekturverständnis, das jedoch abstrakt und metaphorisch bleibt.

Zunächst ist festzustellen, dass Oiticica nie den Begriff „moderne Architektur“ verwendet. In seinen Notizen von 1961 ist stattdessen der

Terminus „abstrakte Architektur" zu finden (Oiticica 2008b, 115), den er von der klassisch-griechischen Architektur abgrenzt, sodass man den Eindruck gewinnt, er bezeichne damit schließlich doch eine moderne Architektur, die auf Bildprogramme und Ornamente verzichtet. Doch bereits wenige Sätze später erhebt er das Labyrinth zum Paradigma „abstrakter Architektur". Diese Form der Raumgestaltung scheint zunächst den Paradigmen der modernen Architektur – schnörkellose, glatte und weiße Wände und klare, geometrische Formen – diametral entgegengesetzt. Gleichzeitig ist Oiticicas Abgrenzung der „abstrakten Architektur" von der klassisch-griechischen unter dem Paradigma des Labyrinthes nicht haltbar, denn gerade diese Form der Raumgestaltung (Labyrinth) geht auf die griechische Antike zurück, wenn ihr Ursprung auch mythologischer Natur ist.[116] Zudem ist das Labyrinth als Raumgestaltungsform bereits als paradigmatisch für eine andere Zeit in die Geschichte eingegangen: Es wird vor allem mit dem Barock assoziiert – einer Zeit, als Irrgärten in Mode kamen und in fast jedem Schlossgarten zum Zeitvertreib der höfischen Gesellschaft angelegt wurden.

Doch betrachtet man den Begriff stattdessen als Denkfigur, so stellt sich heraus, dass er in Lateinamerika gerade in der Moderne eine Konjunktur erfahren hat, die dem europäischen Kontext fern geblieben ist. Als Begriff des Barocks wird er in den theoretischen Überlegungen zum Neobarock rehabilitiert (Calabrese 1989). Die spezifisch lateinamerikanische Version des Neobarock wurde entgegen den zuvor herrschenden Vorstellungen vom Barock als subversiv, revolutionär und singulär verstanden (Sarduy 1974) und diente der Konzeptualisierung einer alternativen lateinamerikanischen Moderne (Dhondt 2011, 55). Das Labyrinth fungierte darin als Metapher des Chaos und der Bewegung sowie der Abwesenheit eines rationalen Überblicks, um einen (Aus-) Weg zu finden (García García und Camacho Fuenmayor 2009, 46). Als raum-zeitliche Struktur erweist sich die Denkfigur des Labyrinths als das Gegenteil von einer der europäischen Moderne inhärenten, linearen Zeitvorstellung. Das Labyrinth fungiert dann vielmehr als Denkfigur des

116 Daidalos soll für den kretischen König Minos in seiner Residenz Knossos ein verzweigtes Gängesystem als Gefängnis für den Minotaurus angelegt haben. Archäologisch lässt sich die Existenz dieses „Ur-Labyrinths" jedoch nicht rekonstruieren.

Widerständigen dessen, das sich der Geradlinigkeit und den Modernisierungsbestrebungen nach europäischem Vorbild entzieht. In der Kulturtheorie des mexikanischen Schriftstellers Octavio Paz (*El labirinto de la soledad*, 1950) und auch in späteren kulturtheoretischen Abhandlungen, die sich der Metapher des Labyrinths bedienen, ist der Terminus eher negativ konnotiert, denn er bezeichnet die Unfähigkeit, einen Ausgang aus der Misere der Ungleichheit zu finden. Der brasilianische Essayist Octavio Ianni beschreibt Lateinamerika als „Laboratorium von Kulturen und Zivilisationen", das einem Labyrinth gleiche (Octavio Ianni 2013) wobei *El Laberinto Latinoamericano* (Octávio Ianni und Martínez Valenzuela 1997) sich durch ein Konglomerat an Ideen, Theorien und Praktiken auszeichne, die auf dem Kontinent neuen bzw. einen anderen Sinn erhalten würden und stets mit einer „Okzidentalisierung" zu kämpfen hätten.

Oiticicas Verständnis des Labyrinths ist jedoch doppelt kodiert. Es bezeichnet für ihn ein abstraktes Konzept, das „virtuell" (Oiticica 2008c, 121) funktioniert und als Ordnungsprinzip menschlicher Wahrnehmung im Raum zu verstehen ist. Daher behauptet er, dass der Raum bereits „labyrinthischen Charakter" (Oiticica 2008b, 115) besäße, welcher ihn zu einem „abstrakten Organismus" (ibid.) werden lasse, ihn also aktiviert. Das Konzept des Labyrinths soll die Inkorporation des „virtuellen, ästhetischen Raum[es]" in den realen Raum leisten (ibid.). Dementsprechend besitzt das "virtuelle Labyrinth" – die abstrakte Denkfigur – in Oiticicas Arbeiten eine materialisierte, physische Komponente, die als Raumgestaltungsprinzip aktiv wird.

Die drei-dimensionalen Raumstrukturen der *Nuklei*, die in Kapitel 3.2 eingehend behandelt wurden, zeigen bereits Oiticicas erste Annäherungen an das Konzept des Labyrinths. Der *Núcleo NC8 médio Nr. 4* von 1961 (Abb. 27), der nur als Maquette vorhanden ist und nie umgesetzt wurde, nimmt dabei eine Sonderposition ein. In diesem *Núcleo* hängen die Holzplatten nicht wie in den anderen Arbeiten dieser Werkserie an Nylonfäden von der Decke, sondern sie laufen auf Schienen, die an der Decke befestigt sind. Auf diese Weise können die Holzplatten vom Betrachter bewegt werden, der sich so seinen eigenen Raum entwerfen und die Wege durch den *Núcleo* immer wieder verändern kann, indem er Sackgassen kreiert und neue Durchgänge schafft.

In einer etwas bescheideneren Form wurde diese Idee schon ein Jahr zuvor in Oiticicas erstem *Penetrável* verwendet (Abb. 28 und 29). Das *Penetrável* ist eine Art begehbare, gelbe, quadratische Holzbox, deren inneres Volumen noch einmal in vier gleich große quadratische Teile unterteilt ist. An der Oberseite und im Boden sind Schienen angebracht, auf denen Holzplatten hin und her bewegt werden können. Die Box ist an einer Außenseite nur zur Hälfte von einer Holzplatte verschlossen, die ebenfalls beweglich ist und den Eingang bildet. Ein Betrachter kann in diese Box eintreten und hinter sich die Außenwand so verschieben, dass er von den Wänden eingeschlossen ist. Um sich weiter durch die Arbeit zu bewegen, muss er erst die nächste Wand verschieben und den Raum vor sich öffnen. So kann der Betrachter die Raumstruktur in einer kreisförmigen Bewegung durchschreiten, wobei er sich immer wieder in einen sehr engen gelben Farbraum einschließen muss, der jeweils nur von einer einzigen Person betreten werden kann. Der dritte Raum, der sich auf diese Weise ergibt, ist nicht mehr Gelb, sondern Orange. Erst der vierte Raum ist wieder Gelb. Der eher subtile Farbwechsel erweckt den Eindruck, man würde beim Durchschreiten der Arbeit zu einer Art Kern, zu einem inneren Raum gelangen wie in das Zentrum eines Labyrinthes. Das beengte Gefühl, das den Teilnehmer beim Durchschreiten dieser Arbeit aufgrund der Enge der Räume erfassen kann, wird durch die nach oben hin offene Struktur etwas entkräftet. Anstatt einer Decke befindet sich dort nur ein Holzkreuz, auf dem die Schienen der Schiebewände befestigt sind. Der Anspruch, den ästhetischen Raum als ästhetische Erfahrung von Räumlichkeit und den real gegebenen, physischen Raum miteinander zu verbinden, wird über das physische Herstellen der labyrinthischen Struktur durch den Betrachter eingelöst. Die Erfahrung, sich selbst in kleinste Räume einzuschließen, sie wieder zu öffnen und neue Wege zu erschließen, basiert auf den physischen räumlichen Gegebenheiten, die dem Gestaltungsprinzip des Labyrinthes folgen: Die nach oben hin offene Struktur, bewegbare Schiebetüren bzw. -wände, die einen äußeren Raum innen in mehrere kleine Abschnitte unterteilt, sowie die Produktion von Sackgassen und neuen Wegen.

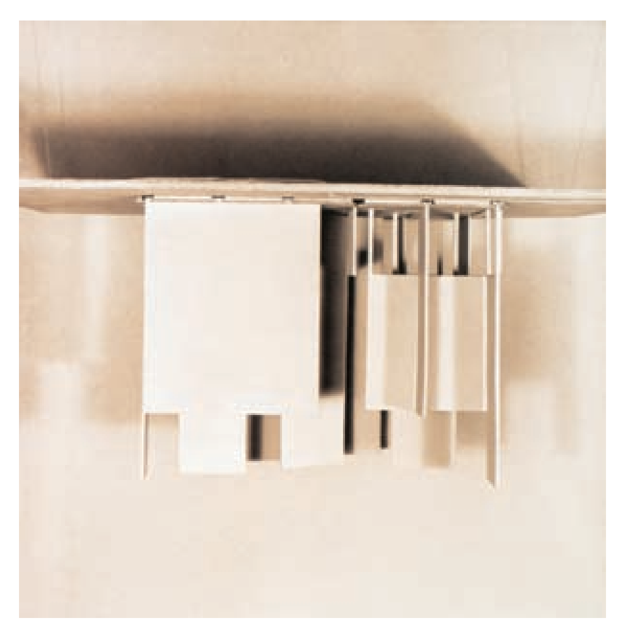


Abb. 27: Hélio Oiticica, *Núcleo CN 8 médio nr. 4*, 1961. Maquette, Projeto Hélio Oiticica (Quelle: Roeseler et al. 2008, 129).

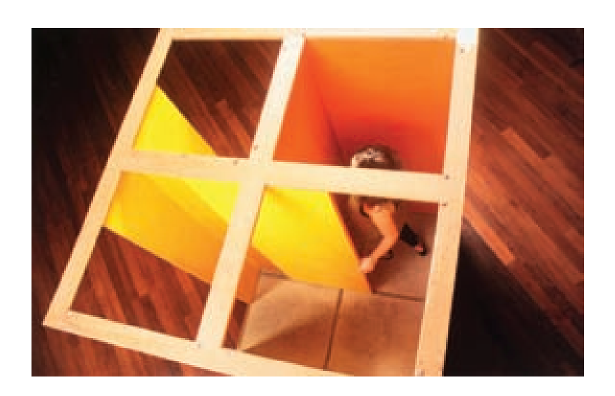




Abb. 28 und 29: Hélio Oiticica, *Penetrável PN 1*, 1960. Öl und Harz auf Sperrholz, variable Dimensionen, Projeto Hélio Oiticica (Quelle: Roesler et al. 2008, 107 und 109).

Interessanterweise funktionieren Oiticicas *Penetrável* und der *Núcleo NC8 médio Nr. 4* konzeptuell ganz ähnlich wie Lygia Clarks Landhausentwurf, der ebenfalls mit verschiebbaren Wänden arbeitet. Clarks Arbeit ist eine klare Positionierung zu einer modernen Architektur, wie sie von Gerrit Rietveld oder Pierre Chareau verstanden wurde, während Oiticica sich implizit gegen moderne Architektur positioniert, indem er das Labyrinth zum Paradigma der ästhetischen und physischen Raumgestaltung erhebt. Die verschiebbaren Wände und Wandteile des *Penetrável* bilden „horizontale und vertikale" Schnitte, die „verschiedenartige Spannungen" entstehen lassen und „die einstige Statik und ‚Masse' der Wand [brechen]" (Oiticica 2008b, 115). Indem er die glatte Wand in seinem *Penetrável* durchbricht, durchschneidet und vom Betrachter verändern lässt, zeichnet sich auch sein raumgestalterisches Programm, ähnlich wie Lygia Clarks, durch ein kritisches Hinterfragen der Paradigmen der modernen Architektur aus. Das Labyrinth dient dabei als konzeptuelle Gegenstrategie und ist dadurch positiv konnotiert, im Gegensatz zum allgemeinen Gebrauch der Metapher in kulturtheoretischen Abhandlungen aus Lateinamerika. Der weißen Wand werden Windungen entgegengesetzt, der Klarheit gerader Linien und großer, freier Flächen die Verwirrung einer Sackgasse, eines Raumwinkels, in den der Betrachter sich einschließt und der stets wandelbar bleibt. Oiticicas *Penetrável* und *Núcleo* stellen damit genauso wie Clarks Landhausentwurf den Menschen und seine leibliche Präsenz in den Mittelpunkt der von ihnen geschaffenen Strukturen.

Projeto Cães de caça

Ebenfalls im Jahre 1961 entwickelte Oiticica die Maquette *Projeo Cães de caça* (Jagdhundeprojekt, Abb. 30). Dieses Projekt ist in seiner Umsetzung wesentlich größer gedacht als die vorangegangenen Arbeiten *Penetrável* und *Núcleo* und operiert ebenfalls mit dem Labyrinth als Denkfigur und Gestaltungsprinzip. Das als Freiluftinstallation für einen Garten geplante Projekt integriert fünf von Oiticicas *Penetráveis* sowie zwei Arbeiten seiner Dichterkollegen: das *Poema enterrado* von

Ferreira Gullar (vgl. Kap. 5.2) und das *Teatro Integral* von Reynaldo Jardim. Die *Penetráveis* bestehen aus zwei labyrinthisch angeordneten Wänden, zwischen denen der Betrachter hindurch laufen kann. Zwei weitere bestehen jeweils aus einem quaderförmigen Raum, der durch Wände in verschiedene kleinere Räume unterteilt ist, die vom Betrachter verschoben werden können, sodass er durch sie hindurchlaufen kann. Alle Wände sind in Oiticicas bevorzugten Farben Weiß, Gelb, Orange und Rot gestaltet. Diese Arbeit war als kollektives Werk konzipiert, das verschiedene Mitglieder der neokonkreten Bewegung beteiligt. Das *Poema enterrado* hatte Oiticica durch seine Verbindung von leiblich-physischen, haptisch-taktilen und kognitiv-epistemologischen Momenten ohnehin begeistert. Das *Teatro Integral* war als offenes Werk angelegt, an dem sich immer wieder andere Künstler beteiligen können, und navigierte zwischen traditionellem Theater und Kino als Kunstform.



Abb. 30: Hélio Oiticica, *Maquete Projeto Cães de caça*, 1961. Öl-Kasein-Emulsion auf Sperrholz, Sand, 161,5 x 161 x 29,5 cm, Projeto Hélio Oiticica (Quelle: Ramírez 2007, 256).

Ähnlich wie das *Poema enterrado* besteht das *Teatro Integral* aus einer kubischen architektonischen Struktur, die betreten werden kann. Im Zentrum befindet sich ein am Boden befestigter Stuhl, der sich um 180° drehen lässt. Auf einer Glaspaneele wird ein „Stück" aufgeführt, das aus Elementen wie Worten, Licht, Farbe, Ton und Gerüchen besteht, die elektronisch oder mechanisch induziert werden. (Oiticica et al. 2009, 31)

Die begehbare Installation bezieht sämtliche Sinne des Betrachters mit ein, der sie sehen, fühlen, hören und sogar riechen kann und sich dabei durch die labyrinthische Struktur der Arbeit windet. *Cães de Caça* erweist sich als ein Projekt, dass glatte, weiße Wände zu klapp-, dreh- und wendebaren architektonischen Modulen umwertet, die auf die leibliche Präsenz des Menschen bezogen sind. Er kann sie nach Belieben verschieben, sich kleinere Räume schaffen und in ihnen multi-sensorielle ästhetische Erfahrungen sammeln. Ferreira Gullars *Poema enterrado* scheint in diese Werkstruktur nur bedingt hineinzupassen, denn es bezieht sich sehr stark auf die moderne Ästhetik weißer Wände. Doch der haptische Moment des Anhebens der Würfel und ihre unterirdische Platzierung stellen eine Verbindung zu Oiticicas labyrinthischen Strukturen her, die ebenfalls auf der Intervention des Betrachters basieren. Der unterirdische Raum des *Poema enterrado* funktioniert dabei als Teil des Labyrinths, als eine der Sackgassen, die man auf dem gleichen Wege wieder verlassen muss, wie man sie betreten hat. Gleiches gilt für das *Teatro integral*. Beide Räume können jeweils nur von einer Person betreten werden, sodass die multisensorielle Erfahrung in ihnen stets eine einsame und persönliche bleibt.

Wäre es jemals zu einer Umsetzung des *Projeo Cães de caça* gekommen, so hatte Oiticica eine Platzierung der Installation in einem Garten im Sinn. Dieser Ort erweist sich für die Interpretation des Werkes als zentral, denn er offenbart, wie der Künstler das Verhältnis von Mensch und Natur versteht. Ein Garten ist ein ökologisches System, das jedoch maximal vom Menschen gestaltet ist und daher ästhetische Praktiken der jeweiligen Zeit repräsentieren kann. Für eine „allmähliche Auflösung des Natürlichen“ (Oiticica 2013h, 105) sorgt der Sand, der den Boden der Installation bedeckt und in dem sich vereinzelt Kieselsteine befinden. Dieser Sand ist „gekämmt“ (ibid.), sodass bereits menschliche Intervention erkennbar ist. Der Sand soll von den Besuchern der Installation auch nicht betreten werden, denn es gibt extra für ihn angelegte Gehwege aus Marmor. Der bearbeitete Stein stellt für Oiticica den „Vermittler zwischen der Natur und der Ausarbeitung“ dar (ibid.). Gerade in der Ausarbeitung der Maquette *Projeto cães de caça* offenbart der Künstler ein (noch) inkohärentes Verständnis des Konstruktiven/Konkreten. Oiticicas Beschreibung

zeigt, dass er eine dichotome Gegenüberstellung von Kunst bzw. Menschengemachtem und Natur vertritt, die er im Ort des Gartens vereint sieht. Dieses Verständnis steht jedoch im Widerspruch zur organischen Konzeption des Konstruktiven, das die neokonkreten Künstler in ihrem Manifest vertreten. Diesen Widerspruch versucht der Künstler auch in späteren Werken über die Integration natürlicher Materialien zu lösen, die eine Fusion des Konstruierten und des Gegebenen präsentiert, in der die Übergänge zunehmend verwischt werden.[117]

Das dem Werk *Projeto Cães de caça* inhärente Konzept des sanften Übergangs zwischen Natur und Konstruktion war dem Gartengestaltungskonzept von Roberto Burle Marx nicht fern, auch wenn man zunächst anderes vermuten würde. Burle Marx, der selbst als Maler, Möbeldesigner und Architekt tätig war, revolutionierte in den 1950er Jahren die brasilianische Gartenarchitektur, indem er tropische – also einheimische – Pflanzen in die Gärten integrierte. Seine Einstellung gegenüber der Natur unterschied sich grundlegend von jener der modernistischen Architekten in Brasilien, die in ihr im europäisch-christlichen Sinne vor allem einen Feind sahen, der vom Menschen domestiziert werden müsse und einen Antagonisten des Fortschritts und der Zivilisation darstelle (Fraser 2000, 174). Dies hielt ihn jedoch nicht davon ab, intensiv mit ihnen zu kollaborieren und Dachgärten und Gartenanlagen für ihre Häuser und Gebäude zu entwerfen.[118] Vor allem die Europa-affinen Stadtbewohner der oberen Schichten in São Paulo und Rio de Janeiro hatten ein eher angespanntes Verhältnis zur tropischen Natur Brasiliens. Roberto Burle Marx hatte daher eine wichtige Mittlerfunktion. Wie Mário Pedrosa bereits feststellte, wirkten seine Gartenanlagen eher wie dreidimensionale, mit lebenden Pflanzen gearbeitete abstrakte Bilder (Pedrosa 1981d, 285). Er ordnete die Pflanzen so an, dass der Mensch zwischen großen Flächen in einer Farbe hindurchgehen konnte (ibid.). Auch in Oiticicas *Projeto Cães de caça* geht der Mensch zwischen einfarbig gestalteten Flächen

---

117 In dem paradigmatischen Werk *Tropicália* (1967) integriert Oiticica nicht nur Sand, sondern auch tropische Pflanzen und sogar lebendige Vögel; in *Eden* (1968) sind neben Sand auch Steine, Ziegel und Wasser Teil der Installation.

118 Das wohl bekannteste Projekt ist das MES-Gebäude (Ministerio de Educação e Saude), für das Burle Marx einen Dachgarten angelegt hat.

hindurch, nur handelt es sich in diesem Fall um Wände, die nach Belieben verschoben und verändert werden können. Der Garten, in dem die Installation errichtet werden sollte, wird selbst Teil des Werkes, denn er repräsentiert für Oiticica als menschlich vermittelte, ästhetisierte Natur einen Übergangsraum[119], der den Menschen auf das ästhetische Erlebnis seiner Installation vorbereitet. Während Burle Marx in seinen Gartenanlagen versucht, Natur zur Kunstform zu erheben, indem er ihr den größtmöglichen Freiraum innerhalb der künstlich angelegten Struktur gewährt, verfährt Oiticica genau anders herum. Er versucht Kunst und Natur zu integrieren, indem natürliche Materialien in sein Werk integriert (in diesem Falle Sand) und er seine Installation in einem Garten platziert. Der Betrachter, der die Installation betritt, wird auf diese Weis bereits auf eine ästhetische Wahrnehmung eingestimmt, die zugleich durch die – wenn auch bereits vermittelte – Naturerfahrung bestimmt und in ihr verwurzelt ist. Oiticica schreibt, der Zweck der Installation sei es, dem Betrachter zu einer Erfahrung von Erhabenheit zu verhelfen, indem er das „alltägliche Erleben“ in die von ihm geschaffene „raum-zeitliche, ästhetische Ordnung“ überführe (Oiticica 2013h, 106). Oiticicas Verständnis des Erhabenen ist an seiner Lektüre von Goethes Texten ausgerichtet, den er mehrfach erwähnt und zitiert.[120] Goethe versuchte sich seinerzeit als Garten- und Landschaftsarchitekt und erkannte trotzdem – oder gerade deshalb – das Erhabene nur in der vom Menschen unberührten Natur und nicht in künstlich angelegten Gärten (Groß 2003). Es ist bemerkenswert,

119 Diesem Verständnis liegt die Idee zugrunde, dass es eine vom Menschen unberührte, „ursprüngliche“ Natur gebe. Diese Idee ist jedoch bereits vielfach kritisch hinterfragt worden. Jens Andermann beschreib beispielsweiset, wie durch das Dispositiv der (mehr oder weniger gestalteten) Landschaft, die eine konkrete materielle Repräsentation von Natur ist, „politische und ästhetische Praktiken der Moderne“ gelesen werden können (J. Andermann 2008).

120 Z. B. in einem Tagebucheintrag vom 21. Januar 1961. In dem dort transkribierten Goethe-Zitat wird jedoch auch Goethes kulturdeterministische Haltung deutlich, die Oiticica unhinterfragt lässt und die sein eigenes dichotomes Verständnis von Kunst und Natur untermauert: „Mas o certo é que os sentimentos da juventude e dos povos incultos, com sua indeterminação e suas amplas extensões, são os únicos adequados para o ‚sublime‘. […] por isso a cultura aniquila o sentimento do sublime” (Oiticica 1986b, 26).

dass Oiticica einen romantischen Begriff des Erhabenen rehabilitiert. Unklar bleibt, ob er mit der Neubewertung des Begriffs durch die nordamerikanischen abstrakten Expressionisten vertraut war. Barnett Newman entwarf das Erhabene in Abgrenzung zum europäischen Verständnis des Terminus als vollkommen abgekoppelt vom „Problem des Schönen" (Newman 2003, 581). Allerdings ging er auch davon aus, dass die Zeit, in der er lebte, frei von Legende und Mythos sei (ibid.). Dem hätte Oiticica vehement widersprochen, da das Mythische in seinen Arbeiten eine zentrale Rolle spielt. Barnett kritisierte z. B. Mondrian dafür, dass sein Versuch, das Erhabene in der Perfektion geometrischer Konstruktion zu finden, letztlich seinen Anspruch, seine Kunst habe eine metaphysische Ebene, nicht einlösen konnte (ibid.). Oiticica, der seine frühen Arbeiten als in direktem Anschluss an Mondrians Experimente betrachtete, greift, um dieser von Newman beschriebenen Sackgasse zu entgehen, daher auf einen romantischen Begriff des Erhabenen zurück.

Bólides

Die Werkserie der *Bólides*, auf die in Kapitel 5.1.3 und 6.2 noch ausführlicher eingegangen wird, ermöglicht ebenfalls eine Analyse mit dem Fokus auf raumgestalterischen Aspekten. Die Werkserie entstand bereits am Ende der neokonkreten Phase des Künstlers und bildet den Übergang zu einer neuen Phase, die durch Oiticicas Frequentieren der Favela Mangueira markiert ist und seinem Werk eine stärker sozialkritische Wendung verleiht. Einige *Bólides* beziehen sich thematisch vorwiegend auf die Suche nach integrativen Ausdrucksmöglichkeiten der Farbe als unabhängiger Kategorie. Andere thematisieren soziale Zusammenhänge, die mit Oiticicas Erfahrung in der Favela verbunden sind, wie beispielsweise im *B 33 Bólide caixa 18 (poema caixa 2) „Cara de Cavalo"* (1965, vgl. Kapitel 6.2 Abb. 47), in dem die Sozialkritik sehr explizit wird. In dieser Arbeit verwendet der Künstler das Zeitungsfoto eines erschossenen ihm persönlich bekannten Delinquenten aus der Favela Mangueira. Indirekt ist jedoch auch in den scheinbar nicht auf die Favela bezogenen *Bólides* das Thema präsent. Die von

Oiticica verwendeten Materialien und die Art und Weise der Konstruktion stellen eine Analogie zur Architektur der Favela-Hütten dar, die die brasilianische Kunsthistorikerin Paola Berenstein Jacques in Oiticicas späteren Installationen, insbesondere in *Tropicália*, untersucht hat (2001). Dabei ist bemerkenswert, dass sie die Struktur der Favelas mit dem Labyrinth vergleicht[121]: „É um espaço efetivamente labiríntico, tal é o emaranhado dos caminhos internos, e, ainda, como não há sinalização, placas, nomes ou números, qualquer pessoa de fora, ali, se perde facilmente"[122] (Berenstein Jacques 2001, 65). Berenstein Jacques hebt außerdem die unterschiedliche Konzeption des Favela-Labyrinths im Gegensatz zum klassisch-mythischen Labyrinth der griechischen Antike hervor, auf das sich meist Studien zu Oiticicas Werken beziehen (Alvarez 2012, 213/14). Das Favela-Labyrinth entstehe – anders als das Labyrinth des kretischen Königspalasts Knossos – nicht zuerst auf dem Papier, sondern spontan und bleibe zudem eine offene, unfertige Struktur, die sich fortwährend im Entstehen befinde (2001, 65–66). Diese Offenheit in der Konstruktion findet sich bereits in Oiticicas erstem *Penetrável* und dem *Projeto Cães de caça*, die beide auf Zuschauerbeteiligung setzen, und wird in den *Bólide-Caixas* fortgeführt. Denn die Zuschauer begeben sich nicht durch bereits fertige labyrinthische Strukturen, sondern schaffen diese zum Teil erst selbst durch ihre Intervention. Dennoch bleibt es irritierend, dass Berenstein Jacques ihre Argumentation auf eine Gegenüberstellung von Oiticicas Verwendung des Labyrinths mit dessen Konzeption in der griechischen Antike vornimmt bei gleichzeitiger Abwesenheit jeglichen Verweises auf das Labyrinth im Kontext des Barock, obwohl gerade der Neobarock eine ausgeprägt populäre Strömung in Lateinamerika darstellt mit expliziten Bezügen zum historischen Barock.

121 An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass die Analogie des Labyrinths mit der Favela einer Außenperspektive geschuldet ist, die ein Bewohner dieser Siedlung nicht hat. Er wird sich natürlicherweise gut darin zurecht finden. Doch da Oiticica selbst als Außenstehender in die Favela gelangt, ist dieser Vergleich der Autorin zufolge legitim.

122 „[die Favela] ist tatsächlich ein labyrinthischer Raum, so verwirrend sind ihre internen Wege, und jede Person von außerhalb verirrt sich leicht, da auch keine Schilder, Namen oder Nummern existieren".

Die labyrinthische Struktur erweist sich beispielsweise als zentral im *B 3 Bólide caixa 3 „Africana“* (1963, Abb. 31). Diese Arbeit – wie die *Bólides* generell – bezieht sich nicht auf eine ganz-leibliche Erfahrung wie die *Penetráveis*, sondern konzentriert sich auf den Tastsinn und die Hand (die einzige Ausnahme bildet der *B 50 Bólide Sâco 02 „olfático“*, 1967[123]), die die Bewegungsformen im Labyrinth nachzeichnet. Die längliche, quaderförmige, rot angestrichene Holzbox steht senkrecht auf einem kleinen hölzernen Sockel und kann an zwei gegenüberliegenden Seiten aufgeklappt werden. Doch hinter der ersten Tür befindet sich nur eine weitere Holzplatte, die nicht bewegt werden kann. Es handelt sich um eine „Sackgasse“. Auf der anderen Seite befindet sich eine Klappe, die sich nach unten öffnet. Dahinter verbirgt sich eine weitere, kleinere, seitlich zu öffnende Tür, hinter der sich eine weitere, kleinere Klappe befindet. Erst wenn der Betrachter alle diese Öffnungsmöglichkeiten ausprobiert hat, erhält er einen Einblick in den ebenfalls monochromatisch gestalteten Innenraum des *Bólides*. Dieser Raum ist mit an den Außenseiten angebrachten Holzplatten bestückt, die senkrecht befestigt, die Form von spitz zulaufenden Wellen besitzen und hintereinander stehen. Der Betrachter kann nun in den Innenraum des *Bólides* hinein fassen, muss jedoch an diesen wellenförmigen Hindernissen vorbei greifen. Die Bewegung der Hand folgt dabei einem labyrinthischen Weg. Man muss um die Ecke greifen und vorsichtig zwischen den spitzen Formen hindurch manövrieren, um die Rückseite des *Bólides* zu erreichen. Auf ähnliche Weise funktioniert auch der *B 2 Bólide caixa 2 „platónico“* (1963, Abb. 32). Auch dieser ist eine quaderförmige Holzbox, die mehrere Türen und Klappen besitzt. Diese Kiste kann jedoch nur von einer Seite her geöffnet werden. Wie ein Karton besitzt sie vier Klappen, die sich jeweils zu einer anderen Seite hin öffnen und verschieden groß sind. Anders als bei einer Umzugskiste befinden sich jedoch nicht die gleichgroßen Klappen an den gegenüberliegenden Seiten, sondern liegen nebeneinander. Die Kiste ist außen Gelb und die Klappen innen in

123 Dieser *Bólide* besteht aus einem Kunststoffsack, an dem ein Gummischlauch angebracht ist, durch den die Ausstellungsbesucher den Duft von geröstetem Kaffee wahrnehmen können.

unterschiedlichen Abstufungen von Orange bemalt. Der Innenraum der Kiste ist schließlich im dunkelsten Orangeton gehalten. Die an Scharnieren befestigten Klappen lassen sich jedoch nicht so weit öffnen, dass man sie bequem umklappen könnte, sondern nur etwas mehr als 90 Grad, sodass es sich als besondere Schwierigkeit erweist, sie im geöffneten Zustand zu fixieren. Die Klappen – besonders jene, die sich nach oben hin öffnet – tendieren dazu, die Box wieder zu schließen. Um mit einer Hand hineingreifen zu können, muss also mindestens eine zweite Hand Hilfestellung leisten. Das Überwinden von Hindernissen in der Greifbewegung zeugt von einem labyrinthischen Bewegungsmuster, das für jeden Versuch, in das Innere der Kiste zu gelangen, neu konfiguriert wird. Das Paradigma des Labyrinths erscheint in den *Bólides* also vor allem in der Bewegungsform der tastenden Hand. Die Offenheit der Struktur des Favela-Labyrinths, die Berenstein Jacques als grundlegende Existenzform der Favelas identifiziert, erweist sich in Oiticicas *Bólides* als der Bewegung der Hand eingeschrieben, die spontan einen Weg ins Innere der Box sucht.

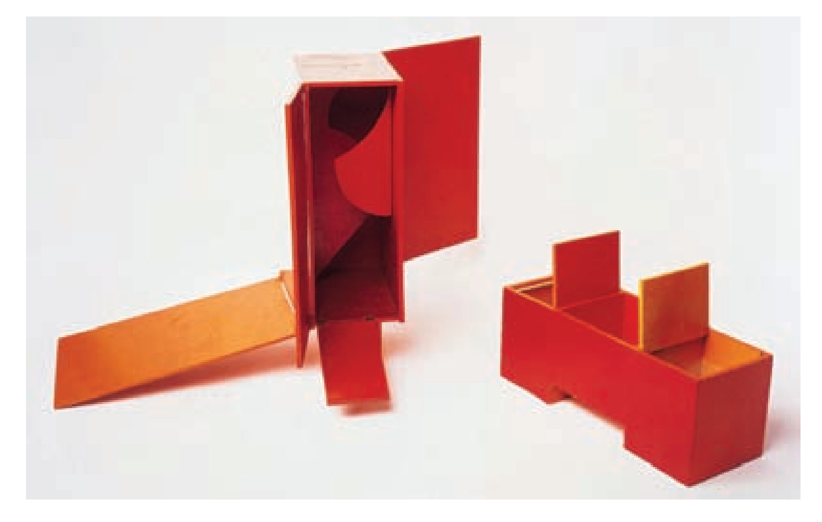


Abb. 31: Hélio Oiticica, *B 3 Bólide caixa 3 „Africana"*, 1963. Polynenylacetatemulsion auf Sperrholz, 59,5 x 23,8 x 30 cm. *„Addendum"*, 1963. Öl auf Holz, Sand, Pigment, 18,2 x 42,3 x 18,2 cm. Projeto Hélio Oiticica (Quelle: Ramírez et al. 2007, 266).

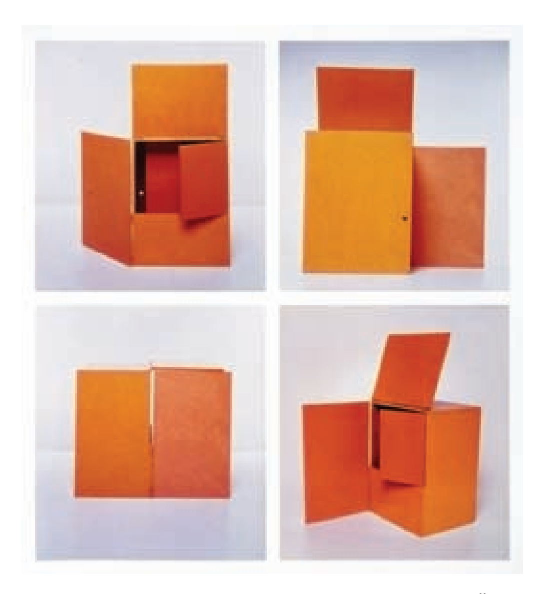


Abb. 32: Hélio Oiticica, *B 2 Bólide caixa 2 „Platónico"*, 1963. Öl mit Polyvinylacetatemulsion auf Sperrholz, 33,8 x 27 x 20,9 cm, Projeto Hélio Oiticica (Quelle: Ramírez et al. 2007, 265).

4.3 Konklusion

Lygia Clark und Hélio Oiticica entwickeln ein Verständnis affektiver Raumstrukturen, die sich in die Leiblichkeit des Betrachters einschreibt, indem sie sich mit architektonischen Fragen beschäftigen. Architektur bleibt dabei jedoch mit Außnahme der frühen Arbeiten von Lygia Clark, rhetorische oder bisweilen sogar utopische Referenz. Beide Künstler entwickeln Werke mit einer unabgeschlossenen, offenen Struktur, die vom Menschen veränderbar bleibt und auf diese Weise mit ihm in einen kreativen, leiblich eingeschriebenen Dialog treten kann.

Clarks frühe, Architektur-affine Arbeiten zeigen noch deutlich ihre anfänglichen Ambitionen, tatsächlich in die Schaffenssphäre der damals

arbeitenden Architekten einzudringen. Sie sind im Stile architektonischer Maquetten konzipiert, die als dreidimensionale Entwurfsmodelle für tatsächlich zu realisierende Häuser, Gebäude und Innenansichten fungieren, wie die *Maquete para interior* (1955) und der Landhausentwurf *Construa você mesmo o seu espaço para viver* (1960). In ihren Entwürfen entwickelt sie über die künstlerische Intervention am Bau ihr integratives Verständnis von Kunst weiter, sodass räumliche Strukturen eine ästhetische Dimension erhalten, einerseits durch das Eingreifen des Künstlers selbst und andererseits durch das Bereitstellen manipulierbarer Elemente. Dabei geht sie von einem gegebenen architektonischen Grundmodul aus, das erst durch die Intervention ästhetisiert wird.

Später, als deutlich wurde, dass ihre Entwürfe seitens der Architekten zwar auf Interesse, aber nicht auf Unterstützung stießen, nahmen ihre Entwürfe zunehmend utopische Züge an und wurden hinsichtlich ihrer tatsächlichen Umsetzung abstrakter, wie die hier besprochenen Arbeiten *Arquitetura fantástica Bichos* (1963), *A casa do poeta* (1964), *Abrigo poético* (1960) und *Estruturas de caixas de fósforos* (1964). In diesen Arbeiten nehmen Clarks persönliche Themen, die in ihrem Verständnis von Architektur zwar zentral sind, aber gleichzeitig im konkreten Entwurf relativ abstrakt bleiben können, eine zunehmend prominente Rolle ein. Die Aushandlung von Werkstruktur und poetischer Bedeutung, von materiellem In-der-Welt-Sein und emotionaler Responsivität ist als spannungsgeladenes Wechselspiel zweier Pole in jeder dieser Arbeiten präsent. Sie erforscht das grundlegende Bedürfnis nach Geborgenheit und Obdach und fragt, wie es sich auf materieller Ebene ausdrücken kann und gleichzeitig das ästhetisch-poetische Empfinden des Menschen berücksichtigt. In den *Estruturas* lässt sie den Menschen an der Konstruktion teilhaben, indem er die Möglichkeit erhält, selbst in die Struktur einzugreifen.

Oiticica entwickelt die Denkfigur des Labyrinths zu einer eigenen Kategorie der Gestaltung weiter. Auch er verwendet verschiebbare Wände und veränderbare Module in seinen Arbeiten, die den Betrachter leiblich involvieren, doch ist er nicht an einem tatsächlichen Dialog mit Architekten oder der von ihnen geschaffenen Architektur interessiert,

sondern an der ästhetischen Aktivierung räumlicher Strukturen durch ihre leiblich-affektive Kommunikation mit dem Menschen. Das Labyrinth dient dabei vor allem als Modell der Bewegung durch den Raum. Durch die labyrinthische Struktur des *Projeto cães de caça* und einiger hier diskutierter *Bólides* sowie dem ersten *Penetrável*, wird dem tastend oder gehend teilnehmenden Betrachter die Art und Weise sich durch die Arbeit zu bewegen vorgegeben. Das Labyrinth ist daher bei Oiticica nicht als architektonische Figur zu verstehen, sondern als Denkfigur, die ein Bewegungsregime vorgibt, das den Betrachter leiblich involviert. Er endet beim Durchschreiten bzw. Ertasten seiner Arbeiten in Sackgassen, muss nach neuen Wegen suchen oder diese selbst schaffen, indem er Wände verschiebt oder Türchen aufklappt. Es handelt sich also um ein verhandel- und beeinflussbares Bewegungsregime, das jeder Teilnehmer immer wieder selbst neu erschafft.

Die Unmöglichkeit einer statischen Fixierung in Raum und Zeit, das heißt, sich im ständigen Wandel und in dauerhafter Bewegung zu befinden, betrachten sowohl Oiticica als auch Clark als Wesen des Organischen, das ihrem Verständnis des Konstruktiven/Konkreten zugrunde liegt. So kann sich Clarks Hausentwurf *Construa você mesmo o seu espaço para viver* mit den darin lebenden Menschen gemeinsam verändern. Die bewegliche Modulstruktur ermöglicht eine performative Architektur, die immer nur im Entstehen begriffen und niemals endgültig fertiggestellt ist. Mit diesen transformierbaren Strukturen reflektieren die Künstler mehr (*Casa do poeta, Abrigo poético, Cães de caça, Bólides*) oder weniger (*Maquete para interior, Construa você mesmo seu espaço para viver*) abstrakte eigene Wohn- und Lebensraumkonzepte, die sich mit dem existentiellen Bedürfnis des Menschen nach einem eigenen Ort befassen (Clark), und die Ästhetisierung menschlicher Konstruktion im Verhältnis zur Natur thematisieren, sowie ihr Bewegungsmuster durch diese ästhetisierten Räume (Oiticica). In dieser Reflexion wird das konkret-konstruktivistische Gedankengut auf eine Weise umgewertet, sodass die leibliche Präsenz des Menschen zur Voraussetzung der konstruktivistischen Arbeiten wird. Manipulierbarkeit durch den Betrachter/Bewohner und die Möglichkeit ästhetische Strukturen als begeh- und bewohnbar zu konzipieren, führen in den hier

diskutierten Arbeiten zu einem leiblich eingeschriebenen Verständnis des Konkret-Konstruktiven.

Die häufig heute noch stattfindende Rezeption der konkret-konstruktivistischen Kunst und speziell der neokonkreten Kunst als Teil eines ästhetischen Ausdrucks der Moderne, die von den Entwicklungen der Architektur ausgeht, erweist sich als oberflächlich und verdeckt vielmehr die Spezifik des affektiven Raumverständnisses von Oiticica und Clark, das in diesem Kapitel eingehend untersucht wurde.

III. MITTEL UND VERMITTLUNG: SPRACHE ZWISCHEN GEIST, MATERIE UND RAUM

5 Haptik und Text: Neokonkretismus zwischen den Disziplinen

> *Gemeinsam ist den vielfältigen Ansätzen der neuen Skulptur im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts die implizite Kritik an einem scheinbar überkommenen Kunstbegriff, an Werken, die unantastbar im White Cube präsentiert werden und in ihrer Selbstreferenzialität die Lebenswirklichkeit des Betrachters nicht erreichen. (Autsch und Hornäk 2010, 177)*

Die eher großformatigen und raumgreifenden Arbeiten, die auch gewisse Affinitäten zur Architektur aufweisen und in den vorangegangenen Kapiteln besprochen wurden, bilden nur einen Teil der Kunstwerke, die in der Neo-Phase in Rio de Janeiro entstanden. Den anderen Teil bilden kleinformatige, „handliche" Werke, deren Besonderheit darin liegt, dass sie eine affektiv-leibliche Beziehung zum Betrachter herstellen, indem sie als manuell manipulierbar konzipiert sind. Gleichzeitig sind diese Arbeiten an der Schnittstelle zwischen bildender Kunst und Poesie angesiedelt und eröffnen neue Möglichkeiten der Umwertung des Konstruktiven/Konkreten über ihre haptisch-leibliche Aneignung.

Edwards, Gosden und Philips, die Herausgeber des Bandes *Sensible Objects* (2006), und die österreichisch-ungarische Kunstphilosophin Madalina Diaconu haben herausgestellt, dass nicht nur der Körper in der Moderne zum Ort von Disziplinierungsmaßnahmen (Foucault) wurde, sondern Moderne außerdem wesentlich mit einer Kontrolle von sensorieller Erfahrung verbunden sei (Edwards, Gosden und Phillips 2006, 16; Diaconu 2005, 17). Diaconu spricht sogar von einer „traditionellen Abwertung des Tastens, Riechens und Schmeckens in der Philosophiegeschichte" zu bloß sekundären Sinnen, die unter anderem bereits auf Kant und Hegel zurückgeht (Diaconu 2005, 17).[124] In ihrer

---

124 Diese Abwertung geht auf eine historische Systematisierung der Sinne zurück, die z. B. in Jütte (2000) nachzulesen ist. Diaconu beschreibt, dass die Hierarchisierung

Aisthetik, die als Sinnlehre gleichbedeutend mit einer Phänomenologie der Leiblichkeit verstanden werden kann, entwickelt sie auch eine Ästhetik der Taktilität.[125] Gerade die zeitgenössische Kunst oszilliere zwischen „musealer Berührungsphobie" und von bestimmten künstlerischen Arbeiten forcierter Berührungslust, sodass eine Ästhetik der Taktilität diese beiden Pole vereinen müsse (2005, 106). Dieses Spannungsverhältnis zwischen Institution und Werk dupliziere sich auf der Ebene Theorie/Praxis, denn diese divergieren in hohem Maße. Einige Theoretiker klassifizieren jede Kunst als haptisch, während andere sich lediglich auf die Praktiken der Künstler (collage, dripping, etc.) beziehen statt auf die Rezipienten (2005, 107).[126] Diaconu identifiziert daher einen impliziten „Widerstand der Kunsttheoretiker" gegenüber dem Tastsinn bezogen auf die Kunstrezeption, den sie in ihrer Ästhetik zu überwinden versucht (Diaconu 2005, 103). Kunstrezeption bestimmt sie dazu als „eine wortwörtliche Er-fahrung des Werkes oder als ein Betreten und Durchgehen der Aura" (2005, 132), also als synästhetische, leibliche Erfahrung.

Eine taktile Ästhetik stelle ein „taktiles, landschaftliches Denken" dar, das Diaconu mit dem Lesen eines Buches vergleicht. „Die Lektüre eines Buches ähnelt dem haptischen Wahrnehmungsvorgang – das ästhetische Objekt lässt sich nur schrittweise konstituieren, und das Ganze am Anfang und am Ende des hermeneutischen Zirkels ist eher in der Art einer Atmosphäre als eines deutlichen Gesamtbildes" (2005, 132/33). Daher ist ein wesentliches Merkmal der taktilen Ästhetik ihre zeitliche Dimension, die doppelt konstituiert ist. Einerseits ist das Ertasten eines Objektes gebunden an eine subjektive oder – in Bergsons Worten – reale Zeit, die *durée* (vgl. Kap. 1.1). Andererseits führt die Berührung von Objekten stets auch zu ihrer Deterioration, die im besten Falle zur Akkumulation von Patina führt und im schlimmsten zur Zerstörung (2005,

---

der Sinne keinesfalls ausschließlich ein Phänomen der Moderne sei, sondern bereits auf Aristoteles zurückgeht (2005, 57).

125 Unter Ästhetik versteht Diaconu die „Theorie einer sinnlichen Wahrnehmung auf ihrer höchsten Stufe und der darauf geschaffenen Werte" (2005, 17/8).

126 Diaconu nennt Didier Ottinger (1993) als Verfechter der These, alle Kunst sei haptisch, die aus der Nähe betrachtet werden müsse (2005, 106).

136/37). Die taktile Ästhetik vom Buch her zu denken, ist für dieses Kapitel zentral, da die Künstler und Dichter im Neokonkretismus in Brasilien selbst die Taktilität ihrer Werke ausgehend vom Buch entwickelten, wie später noch ausführlich dargestellt wird.

Den Ausgangspunkt haptischer Aneignung von Kunst im Buch zu finden, ist auch deshalb bemerkenswert, weil das Buch als einer der zentralen Träger von Schrift gilt. Schrift ist die visuelle Symbolik der Sprache, die – der Philosophin Susanne K. Langer zufolge, auf die sich die neokonkreten Künstler in ihrem Manifest beziehen – für „eine freie, gekonnte Verwendung von Symbolen als Ausdrucksmittel“ steht (Langer 1965, 109). Sprache ist für sie „Formulierung und Ausdruck von Vorstellungen“ (1965, 122). Der Mensch setzt sich dadurch von allen anderen Lebewesen ab, weil er zum Symbolgebrauch und zum Erkennen und Transformieren von Symbolen in Bedeutung fähig ist (1965, 95), d. h. er assoziiert Eindrücke und visuelle Erfahrungen mit bestimmten Worten, bis letztere zum Namen für diesen Eindruck geworden sind (1965, 123). Die in diesem Kapitel diskutierten Arbeiten rekurrieren auf diese spezifische Seinsweise des Menschen, indem sie schriftsprachliche Symbole mit konkreten leiblich erfahrbaren Eindrücken verbinden.

In diesem Kapitel wird die Verbindung von Poesie und im weiter gefassten Sinne Text und visueller Kunst in den Blick genommen und herausgearbeitet, welche Bedeutung diese Verbindung über den Tastsinn für die Entwicklung einer leiblich-haptischen Perspektive in den Arbeiten der neokonkreten Künstler hatte. Speziell die Arbeiten des Dichters Ferreira Gullar und der Künstlerin Lygia Pape bilden den Ausgangspunkt der Untersuchung, da sich beide von zwei verschiedenen künstlerischen Kategorien her dieser Thematik nähern. Dabei wird das Buch als Ort künstlerischer Praxis in den Fokus genommen.

In einem zweiten Teil (5.2) wird schließlich Fragen der Präsentation derjenigen neokonkreten Arbeiten nachgegangen, denen ein haptisches Moment innewohnt. Dazu werden auch die Ausstellungssituationen der neokonkreten Künstler untersucht.

5.1 Symbole begreifen, Begriffe symbolisieren

> *Brazilian modernism had been essentially a literary movement: the plastic arts served above all to illustrate their metaphors and their characters. An important detail helps to explain the sudden irresistible attraction for geometric abstractionism at that precise moment: it finally freed us from the guardianship of the word, it opened up a sovereign field for the exercise of visual thought. (Brito 2011, 20)*

Die U.S.-amerikanische Kunsthistorikerin Mariola Alvarez (2012) hat in ihrer Dissertation eingehend dargelegt, dass eine der Besonderheiten der neokonkreten Künstler ihre explizite Interdisziplinarität war. Sie waren nicht nur im Bereich der plastischen Kunst tätig, sondern ebenso in den Sparten Poesie, Musik und Theater. Die ursprüngliche Gruppe der neokonkreten Künstler, die das Manifest unterschrieben hatten, bestand aus drei Dichtern (Ferreira Gullar, Theon Spanudis, Reynaldo Jardim), zwei plastischen Künstlerinnen (Lygia Pape und Lygia Clark) und zwei Bildhauern (Franz Weissmann und Amilcar de Castro).

Dabei nahm die Verbindung von neokonkreter Kunst und Poesie eine zentrale Stellung ein. Die brasilianischen Kunsthistoriker Lorenzo Mammì (Mammì et al. 2006, 28) und Sergio Martins (Martins 2013, 31) behaupten, dass die Verbindung von Kunst und Poesie in Brasilien nicht nur einzigartig, sondern außerdem ein konstitutives Element der konstruktivistischen Tendenzen des Landes war. Die brasilianische Kunsthistorikerin Vanessa Rosa Machado formulierte die These, dass es unmöglich sei, die neokonkrete Bewegung zu verstehen, „ohne den Arbeiten im Bereich der Poesie Rechnung zu tragen“ (Machado 2008, 80).

In diesem Unterkapitel soll daher die Verbindung zwischen Poesie bzw. im weiteren Sinn zwischen Text und bildender Kunst untersucht werden, denn diese Schnittstelle erweist sich als ein entscheidender Schritt, der die Tendenz zur leiblichen Affizierung der neokonkreten Objekte möglich gemacht hat. Dabei spielt das Buch als Ort künstlerischer Praxis eine zentrale Rolle, denn es ist *per definitionem* ein handhabbares Objekt.

5.1.1 Sprache und Objekt

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts lasse sich eine generelle Tendenz zur Verschränkung und gegenseitigen Erhellung verschiedener Kunstgattungen erkennen, behauptet die Kunsthistorikerin und Künstlerin Katrin Ströbel. Dabei käme „der Schrift eine wesentliche Rolle, sogar eine Vorreiterrolle zu" (Ströbel 2013, 12). „Ob Dadaismus, Kubismus, Surrealismus oder Pop Art, Konzeptkunst und Informel: Schrift und Sprache werden konstituierende Komponenten vieler Avantgarde-Strömungen" (ibid). Es ist bemerkenswert, dass die Kunsthistorikerin hier nicht die konkrete Kunst nennt, während der konkreten Poesie in der Annäherung von Literatur an die bildende Kunst ein ganzes Unterkapitel gewidmet ist. Dennoch folgert Ströbel, dass die konkrete Poesie letztlich in „sprachimmanentem Denken" gefangen bleibt (2013, 30) und Entgrenzungs- und Verschränkungsversuche der Gattungen Literatur und bildende Kunst vor allem seitens der Kunst – insbesondere in den von ihr genannten Avantgarde-Strömungen –vorgenommen wurden (2013, 25 ff). Die Verbindung von Sprache und Kunst in der neokonkreten Bewegung wurde jedoch von beiden Ausdrucksformen her gedacht. Sprache ist dabei im Sinne des Sprachsystems zu denken, *la langue* (Saussure), die zunächst nicht an den körperlichen Sprechakt gebunden ist, sondern sich lediglich auf das Zeichensystem der Sprache bezieht. Dabei steht jedoch nicht die „Lingualisierung"[127] der Kunst im Vordergrund, sondern eine Verschränkung der beiden Gattungen, sodass sie erst gemeinsam Bedeutung entwickeln.

Sprache und visuelle Kunst waren für die neokonkreten Künstler der ersten Stunde ohnehin untrennbar miteinander verbunden, schon allein durch ihre Arbeit als Graphikdesigner und Journalisten. Das *Jornal do Brasil*, das in Rio seit dem Ende des 19. Jahrhunderts produziert wurde, führte bis Mitte der 1950er Jahre ein Schattendasein als Werbejournal, das im Stadtjargon auch *Jornal das Cozinheiras* (Zeitung der

127 Der Ausdruck „Lingualisierung" wurde von Wolfgang Max Faust geprägt und bezeichnet verschiedene Verbindungsmöglichkeiten von Kunst und Sprache: „Ihre Einbeziehung ins Kunstwerk, ihre Verwendung als Medium der bildenden Kunst, ihre Benutzung neben dem Werk" (Faust 1987, 15).

Köchinnen) genannt wurde (aufgrund der vielen Jobanzeigen in diesem Bereich) (Alvarez 2012, 120). 1956 wurde eine sonntägliche Kulturbeilage geschaffen, das *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB). Aufgrund ihres Erfolgs wurde schließlich die ganze Zeitung umstrukturiert und in ein seriöses Nachrichtenblatt umgewandelt (ibid.). Die neue Kulturbeilage wurde überwiegend von Beteiligten an der neokonkreten Bewegung erstellt und fungierte deshalb auch als zentrales Verbreitungsorgan der neokonkreten Ideen. Reynaldo Jardim wurde Herausgeber der Sonntagsbeilage, Amilcar de Castro war verantwortlich für einen Großteil der graphischen Neuerungen und Ferreira Gullar publizierte regelmäßig Aufsätze über Kunst.[128]

Insbesondere Lygia Clark und Hélio Oiticica betrieben neben ihrer Arbeit als plastisch arbeitende Künstler eine intensive Textarbeit, die sogar dazu geführt hat, dass die visuellen Werke der Künstler anders wahrgenommen bzw. neu bewertet wurden. So schreibt beispielsweise der brasilianische Kunsthistoriker Sergio Bessa, dass „die Schriften [Lygia] Clarks die seltene Möglichkeit eröffnen, ihre Visionen vor dem Hintergrund eines erhellenden Berichtes über die Prozesse zu erforschen, die diese [Visionen] zur Entfaltung brachten" (Bessa 2014, 301). Der brasilianische Kunsthistoriker Frederico Coelho beschreibt den Zugang zu Oiticicas unveröffentlichten Texten[129] als entscheidend für ein gewandeltes Verständnis des Künstlers, denn so entdeckte er selbst, dass Oiticicas Werk nicht nur visuell, sondern vor allem textueller Natur war (Coelho 2010, 13). Unter den Schriftstücken befinden sich verschiedene Textsorten, die auch Poesie, Übersetzungen fremdsprachlicher Dicht-

128 Diese Affinität zu Sprache und visueller Kunst ist auch schon bei den russischen Konstruktivisten zu finden, auf die sich die neokonkreten Künstler in ihrem Manifest beziehen. Insbesondere der Suprematist „Malevich maß der Sprache als Vermittlungsmedium große Bedeutung zu […]. Für ihn würde Malen, Schreiben, Denken und Sein die gleiche Position und den gleichen Stellenwert einnehmen". (Röder 2006, 148)

129 Das Projeto Hélio Oiticica führte 2010 gemeinsam mit dem Itaú Cultural ein Digitalisierungsprojekt durch, in dem alle Texte Oiticicas gesammelt und auf einer Onlineplattform zugänglich gemacht wurden (<www.itaucultural.org.br/programaho/>). Die eher schlecht verschlagwortete Suchmaske erschwert jedoch die Recherche auf diesem Portal.

kunst und Prosa sowie Literaturkritik und eigene Prosatexte beinhalten. Seine diversen Texte plante der Künstler außerdem, in einem Buch zusammenzufassen und zu veröffentlichen. Darin wollte er „all jene Probleme“, die ihn bereits seit 1959 beschäftigten, „auf eine objektivere Weise“ neu diskutieren (Oiticica 26.10.1971)[130]. Dass die Publikation zu seinen Lebzeiten von ihm nie realisiert wurde, ist u.a. dem frühen Tod des Künstlers zuzuschreiben[131].

Die Verbindung von bildender Kunst und Poesie ist jedoch am stärksten mit der Künstlerin Lygia Pape und dem Lyriker Ferreira Gullar verknüpft. Eine Analyse ihrer Arbeiten eröffnet Einsichten in die Art und Weise, wie die neokonkreten Experimente zwischen den künstlerischen Kategorien funktionierten und wie damit ein Weg geebnet wurde, der eine völlig andere Interpretation konstruktivistischer Ideen zuließ.

Gullar galt nicht nur als theoretische Stimme der Bewegung – er war sowohl der Verfasser des Neokonkreten Manifests als auch der *Theorie des Nicht-Objektes* sowie zahlreicher kunstkritischer Essays zur Verteidigung der neokonkreten Prämissen –, sondern trat selbst auch als Dichter in der Bewegung in Erscheinung. Als Poet experimentierte er jedoch mit der Verräumlichung von Sprache und bezog den Tastsinn mit ein. Alvarez weist hier auf eine Forschungslücke hin: “This [Gullar’s] last foray into art production before completely abandoning Neoconcretism in 1961 remains ignored in the literature […]” (Alvarez 2012, 71). Diese Ignoranz mag vielleicht dem Bruch „mit den literarischen Traditionen“ geschuldet sein, der “trotz aller Hinwendung zum Visuellen“ in der Literatur ausgeblieben ist (Ströbel 2013, 30). Gullar wurde und wird vornehmlich als Dichter wahrgenommen und rezipiert und nicht als visuell arbeitender Künstler.[132] Dazu hat sicher auch sein Selbstverständnis als solcher beigetragen und sein eigener radikaler

130 Brief von Oiticica an Lygia Clark, 26.10.1971, Projeto HO # 0855.71.

131 Fast vierzig Jahre später wurden große Teile der in dem Zeitraum von 1971 bis 1977 in New York entstandenen Texte Hélio Oiticicas von dessen Neffen César Oiticica Filho und dem Literaturwissenschaftler Frederico Coelho als Buch herausgegeben: *Hélio Oiticica. Conglomerado Newyorkaises* (2013).

132 Die einzige rezente Publikation, die Bezug auf Gullar als visueller Künstler nimmt, ist eine Zusammenstellung seiner theoretischen Texte zu Kunst (2014).

Bruch mit den neokonkreten Experimenten ab 1961. Dennoch ist eine Untersuchung seiner Arbeiten, welche die Grenzen zwischen Literatur und bildender Kunst durchdringen, für das Verständnis der neokonkreten Experimente im Allgemeinen von zentraler Bedeutung.

Die konkrete Poesie war die am stärksten international vernetzte literarisch-künstlerische Bewegung, die in Brasilien bisher entstanden war. Die Konstituierung des Terminus Mitte der 1950er Jahre beruhte auf einem deutsch-brasilianischen Einverständnis, als sich Décio Pignatari (ein Vertreter der *Noigandres*-Dichtergruppe aus São Paulo) und Eugen Gomringer (Sekretär an der Hochschule für Gestaltung in Ulm) bei einem Gespräch in Ulm auf den Begriff einigten (Maltrovsky 2004, 106). In Brasilien konzentrierte sich die konkrete Poesie vornehmlich auf die Metropolen São Paulo und Rio de Janeiro und hatte enge Verbindungen zur konkreten Kunst. Dennoch waren Dichter und Künstler in São Paulo in jeweils eigenen Gruppen organisiert (*Noigandres* für die Dichter, *Ruptura* für die Künstler). In Rio hatte sich mit dem Neokonkretismus eine gemeinsame Bewegung beider Kunstformen etabliert, die sogar Gemeinschaftswerke wie das *Balé Neoconcreto* (I und II) von Lygia Pape und Reynaldo Jardim hervorbrachten, das in Kapitel 3.2.3 beschrieben wurde. Die konkreten Dichter schufen zunächst visuelle Gedichte, die als lyrisch-visuelle Gesamtkomposition wahrgenommen werden sollten. Das Gedicht *Beba coca-cola* (1957, Abb. 33) von Décio Pignatari ist beispielsweise ein Spiel mit den Buchstaben, die in der Aufforderung *beba coca cola* (Trink Coca-Cola) stecken. Der Titel ist auch die erste Zeile des Gedichts. In der nächsten wird das erste Wort zu *babe* (sabbere) verdreht und es bleibt nur *cola* stehen, das im Portugiesischen auch Klebstoff bedeutet. In der dritten Zeile kommt das Wort *caco* hinzu, sodass sich die Kombination „sabbere klebe Scherben" ergibt. Die nächsten drei Zeilen enthalten jeweils nur ein Wort, *caco* und *cola* und in der letzten werden die Buchstaben der bisher verwendeten Wörter noch einmal neu gemischt, sodass das Wort *cloaca* (Kloake) entsteht. Das Gedicht ist in Quadratform angeordnet, sodass in den Zeilen, in denen nur ein oder zwei Wörter stehen, diese graphisch langgezogen oder Lücken dazwischen geschoben sind. Der quadratische Untergrund des Gedichts ist rot gestaltet und die Buchstaben sind in weiß gedruckt, sodass die Assoziation

mit dem Getränk Coca-Cola auch farblich abgestimmt ist. Da das letzte Wort *cloaca* jedoch am breitesten gedruckt ist, springt es dem Betrachter als erstes ins Auge, sodass über die Kombination der Marken-Farben der Firma Coca-Cola (Rot und Weiß) sofort die Assoziation des Getränks mit einer Kloake entsteht, die wiederum über die nicht mehr dargestellte Farbe Braun (des Getränks und der Kloake) funktioniert.



Abb. 33: Décio Pignatari, *Beba coca cola*, 1957. Papier (Quelle: Ledesma 2016, 237).

Das Gedicht *Velocidade* von Ronaldo Azeredo (1957, Abb. 34) beispielsweise wiederholt das Wort *velocidade* (Geschwindigkeit) zehnmal. Die Wörter sind dabei so untereinander geschrieben, dass dadurch graphisch ein Quadrat entsteht. Doch das Wort ist nur in der letzten Zeile vollständig. In den darüber liegenden Zeilen ist jeweils ein V zu Beginn mehr zu sehen und dafür fällt am Ende des Wortes ein Buchstabe weg, sodass in jeder Zeile immer die gleiche Anzahl von Buchstaben steht. In der ersten Zeile ist deshalb nur noch der Buchstabe V zu sehen. Dadurch entsteht beim Lesen der Eindruck das Wort *velocidade* würde mit hoher Geschwindigkeit wie ein schnelles Auto „vorbeirauschen". Die Verteilung der Wörter auf dem Blatt ist entscheidend, um das Gedicht zu verstehen, da Wortsemantik und visuelle Darstellung gegenseitig aufeinander verweisen. Die Kunsthistorikerin Mariola Alvarez hat diese Wirkung so beschrieben, dass das visuelle konkrete Gedicht auf

den Leser wie ein „Straßenschild oder eine Werbung“ wirkt, „ein aktives graphisches Objekt“ (Alvarez 2012, 78).



Abb. 34: Ronaldo Azeredo, *Velocidade*, 1957. Papier.

Ferreira Gullar stellte jedoch ein Problem dieser Herangehensweise in der konkreten Poesie fest, das für ihn zentral werden sollte. Zwar wirkten die Gedichte nun als visuelle Zeichen, aber auf diese Weise wurden sie nicht mehr gelesen. Die häufig verwendeten Wortwiederholungen führten dazu, dass potentielle Rezipienten das gesamte Gedicht zwar als graphisches Konglomerat, also als Objekt wahrnahmen, ohne jedoch über den Leseprozess die Bedeutung der einzelnen Wörter zu entziffern (Gullar 2007, 35/123).

Gullar schuf auf diesen Gedanken hin eine Serie von *Poema-objetos* (Buch-Objekte, 1959)[133], die er später in *Poemas espaciais* (Raum-Gedichte) umtaufte, da er auch einige raumgreifende Objekte anfertigte, auf die später noch eingegangen wird. Die *Poema-objetos* bestehen überwiegend aus weißen, quadratischen Holzplatten, auf denen ein oder mehrere Wörter gedruckt sind. Die Wörter sind jeweils durch eine

133 Von den Arbeiten Ferreira Gullars sind keine Abbildungen in diesem Buch zu finden, denn sein Gesamtwerk wird zurzeit katalogisiert (nach seinem Tod am 4. Dezember 2016) und die jeweiligen Bildrechte konnten zum Zeitpunkt des Drucks nicht abschließend geklärt werden. Von Lygia Papes Arbeiten fehlen ebenfalls Abbildungen, da die Nachlassverwaltung (Projeto Lygia Pape) zu keinem Zeitpunkt auf die Anfragen zu den Bildrechten reagiert hat.

geometrische Figur verdeckt, die vom Leser angehoben werden muss. In dem *Poema-objeto Lembra* ist das Wort *lembra* auf die Mitte der Holzplatte in eine quadratische Vertiefung gedruckt, auf der ein kleiner blauer Kubus ruht. Das Wort erscheint erst, sobald der Leser den Kubus anhebt, und verschwindet sogleich wieder, wenn er ihn wieder dort platziert. Dadurch, dass der Leser das Gedicht erst „ent-decken" muss und es nur noch aus einem Wort besteht, konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Lesers wieder auf das Lesen des Wortes. Seine semantische Wirkung wird durch die Handlung des Lesers potenziert, denn sobald er das Wort *lembra* wieder verdeckt hat, kann er das Gedicht tatsächlich nur noch in der Erinnerung abrufen.

Für Susanne K. Langer, auf die sich die neokonkreten Künstler explizit in ihrem Manifest beziehen, ist die „Transformation von Erfahrung in Begriffe" das Kerninteresse von Sprache überhaupt (Langer 1965, 130). Im Falle von Gullars Gedicht wird dieser Vorgang jedoch umgedreht. Zuerst wird der Begriff *lembra* gelesen, dessen Verständnis zwar auf der wiederholt erlebten Erfahrung des Sicherinnerns beruht, aber dadurch schließlich zum abstrakten Symbol *irgendeines* Erinnerungsvorganges geworden ist. Erst im zweiten Schritt, nämlich der Handlung des Zurückstellens des Kubus auf das Wort, wird der Begriff erneut in eine konkrete Erfahrung transformiert, indem es nämlich jetzt erinnert werden muss, weil es nicht mehr sichtbar ist.

Gullars *Poema-objetos* wirken nicht mehr wie graphische Objekte, die vor allem durch ihr Erscheinungsbild semantische Bedeutungen kreieren, vielmehr wird ihnen eine Tiefe verliehen, indem sie ihre Bedeutung nicht mehr rein graphisch-semantisch entfalten, sondern über die tastende Partizipation des Lesers. In dieser Entwicklung liegt einer der zentralen Unterschiede der *Noigandres* (São Paulo) und der neokonkreten Dichter (Rio). Alvarez behauptet daher zu Recht, dass sich das Objektverständnis beider Gruppen in dem unterscheide, „wie das Objekt operiert, was es kommuniziert und wie es sich durch den sozialen Raum bewegt" (Alvarez 2012, 76ff).

Zur Eröffnung der zweiten Ausstellung neokonkreter Kunst in Rio de Janeiro 1960 veröffentlichte Ferreira Gullar die *Teoria do não-objeto* (Theorie des Nicht-Objektes) im *Suplemento Dominical* des *Jornal do*

Brasil, dem Hauptaustragungsort theoretischer Debatten über Kunst in Rio in diesen Jahren. Wie in Kapitel 2.3 bereits dargelegt, wurde die Theorie bisher häufig zur Interpretationsgrundlage der neokonkreten Kunst generell (Alvarez 2012; Martins 2013), was jedoch nicht in dem Maße gerechtfertigt ist, zumal sich einige Künstler damit von vornherein nicht oder zumindest wenig identifizieren konnten (zum Beispiel Lygia Clark). Da es nun aber um Gullars eigene Experimente geht, ist es an dieser Stelle angebracht, einen Blick auf seine theoretischen Ausführungen zu werfen. Gullar konzipierte das *não-objeto* (Nicht-Objekt) als ein „spezielles Objekt, in dem eine Synthese aus sensoriellen und mentalen Erfahrungen beabsichtigt ist" (Gullar 2007, 142). Das Nicht-Objekt ist ein „Körper, der transparent gegenüber phänomenologischem Wissen und vollkommen wahrnehmbar ist und sich der Wahrnehmung restlos öffnet" und als „pure Erscheinung" hervortritt (ibid.)[134]. Der Bezug auf ein mögliches phänomenologisches Wissen, dass sich nur ganz-leiblich dem Betrachter eines solchen Nicht-Objektes erschließt, lässt auf einen Einfluss von Maurice Merleau-Pontys Schriften schließen. Seine Texte hatte Gullar nach der *I Exposição Nacional de Arte Concreta* 1956/57 zu lesen begonnen (Gullar und Jiménez 2012, 69). Bemerkenswert ist, dass Gullar dabei offen lässt, wie die leibliche Aneignung nun konkret stattfindet. Einen Hinweis auf Taktilität beispielsweise sucht man vergeblich.

Vermutlich hat Gullar die *Poema-objetos* später auch deshalb in *Poemas espacias* umbenannt, um den Terminus „Objekt" aus dem Titel zu entfernen, nachdem er zu der Bezeichnung *não-objeto* gelangt war. Der Terminus *não-objeto* bezieht sich im Falle von *Lembra* auf den semantischen Körper des Gedichts, der sich aus dem semantischen Gehalt des Wortes *lembra* beim Lesen, der real-haptisch erfahrbaren Form (Kubus) während des Auf- und Zudeckens und dem geistigen Prozess des Erinnerns des Lesers generiert.

Dennoch war Gullar nicht der erste, der wahrnahm, dass Poesie ohne den Leseprozess kaum noch als Poesie gelten könne. Bereits 1951 hatte der italienische Künstler Carlo Belloli, der sich selbst zu den Futuristen

134 "um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência".

zählte, Textobjekte entworfen, die aus „transparenten geometrischen Körpern wie Kugeln, Pyramiden, Kuben“ bestehen, auf die er Wörter oder Wortgruppen angebracht hat. Diese Objekte nennt er *corpi di poesia*. Der Künstler sträubte sich zwar erst dagegen, als konkreter Dichter bezeichnet zu werden, doch nimmt seine Vorgehensweise das Arbeiten konkreter Dichter und Künstler bereits vorweg (Maltrovsky 2004, 104). Vor allem wehrte er sich gegen die „radikale Auffassung, dass konkrete Dichtung die semantische Ebene völlig ausklammern müsse, da seiner Meinung nach zur Konkretisierung des sprachlichen Materials auch die Wortsemantik gehöre“ (ibid.). Diese Einstellung – in Verbindung mit der Idee, dass „der Betrachter in den Prozess der Textbildung“ mit einbezogen werden sollte, und zwar in einer „unmittelbaren, fast körperhaften Begegnung mit der Sprache als Objekt“ (Weiss 1984, 62) – antizipiert, zumindest auf theoretischer Ebene, Gullars und Papes Experimente.

Lygia Papes *Poema-objetos* (Objekt-Gedichte) sind ein frühes Beispiel der Umsetzung dieser Ideen. Noch bevor die neokonkreten Künstler sich über ihr Manifest zusammenfanden, fertigte Pape mehrere *Poema-objetos* an, in denen sie teilweise Worte verwendet. Dabei handelt es sich um manipulierbare Kartonkarten (< 22x22 cm), die vom Betrachter aufgeklappt, gedreht oder gewendet werden können, wodurch in der Regel erst die Schrift zum Vorschein kommt wie in den *Poema-objetos vem* und *em vão (Objekt-Gedichte Komm* und *vergeblich*) oder das Wort zusammengesetzt wird, wie in *Void (Lücke*). Pape nimmt dabei die körperliche Begegnung mit Sprache als ein Zeichensystem wörtlich: Die Hände des Lesers manipulieren die Seite, sodass das graphische Objekt – ein Wort – erscheint. Dieser Prozess bringt den Leser wieder zum Lesen des Wortes, ohne dabei dessen graphische Qualitäten zu opfern. Die Interrelation von Sprache und Form wird in Papes *Poema-objetos* zum zentralen Thema. Pape setzt das neokonkrete Formverständnis als bewegliche Synthese von Raum und Zeit sehr genau um, indem ihre *Poema-objetos* mehrere bewegliche Elemente besitzen, die vom Betrachter manipuliert werden können. *Vem* und *em vão* bestehen jeweils aus einem weißen Kreis, der durch einen Einschnitt auf der quadratischen Grundfläche entstanden ist. Auf der rechten Kreishälfte zieht sich längs ein roter Balken schräg nach links unten durch

den Kreis und teilt ihn in zwei ungleiche Hälften. Bei *em vão* befindet sich außerdem in der Kreismitte eine metallene Umschlagklammer, die durch die Kartonkarte gesteckt ist. *Vem* kann der Betrachter entdecken, in dem er die größere Kreishälfte aufklappt und darunter eine gleichgroße rote Fläche zum Vorschein kommt, auf der in der Mitte ein schwarzer Schriftzug auf weißem Grund platziert ist (*vem*). Bei dem *Poema-objeto em vão* muss der Betrachter stattdessen die Kreishälfte um den Mittelpunkt herumschieben, sodass in gleicher graphischer Erscheinung die Worte *em vão* hervortreten. Auf diese Weise tritt eine Verzeitlichung der Formerfahrung ein, die einher geht mit einer zeitlichen Ausdehnung der semantischen Erfahrung des Schrift-Zeichens (Wort). Form ist dabei mobil, der Kreis verändert sich durch den Eingriff des Betrachters. Obwohl beide *Poema-objetos* ursprünglich fast identisch aussehen, führen ihre Manipulation und die zu entdeckenden Worte zu völlig unterschiedlichen räumlichen und zeitlichen Erfahrungen. Die Bewegungen der Hand (Öffnen und Verschieben des Kreises) generieren unterschiedliche neue Formen, bei *vem* wird der Kreis verdoppelt, bei *em vão* zerstückelt. *Vem* lädt außerdem imperativ zu weiteren Aktionen ein: Komm! *Em vão* hingegen entmutigt den Leser: vergeblich. Die Kategorien Raum und Zeit geraten durch die Verbindung von Text und Form performativ in Bewegung. Die Schrift ist ebenfalls eine Form, die durch ihre Sprachlichkeit jedoch auch immer zeitlich strukturiert ist. Der Eingriff des Lesers zeigt, dass die Form nur momentabhängig existiert, jedoch über einen längeren Zeitraum nicht fixiert werden kann, sondern mobil bleibt. Zeit und Raum werden auf diese Weise in Papes Arbeit in einander verschränkt.

Dem Tastsinn, den manipulierenden Händen, kommt dabei eine zentrale Rolle in der Werkgenese zu. Dem deutschen Literaturwissenschaftler Nikolaus Largier zufolge ist der Tastsinn so unbestimmt, dass er potentiell „alle Empfindung und Wahrnehmung" mit einschließt (Largier 2010, 109). Damit entziehe er sich nicht nur der in der Moderne vorgenommenen Hierarchisierung der Sinne, sondern fungiere als „Sphäre der Modalität und der Relation" (2010, 108).

> Er [der Tastsinn] ist Hand und Haut, haptischer Zugriff und taktiles Erspüren, darin jedoch zugleich ein Modus, in dem Aktivität und Passivität zusammenfallen

> und so das Spezifische sinnlicher Wahrnehmung als Einheit von Produktion und Rezeption beschreibbar wird (Largier 2010, 109).

Der manipulierende Betrachter ist gleichermaßen Mitautor von Papes *Poema-objetos*. Nur im Prozess der manuellen Handhabe entfalten diese ihre Bedeutung – und zwar sowohl auf der formalen wie auch der semantischen Ebene. Gleiches lässt sich auch für Gullars *Poema-objetos* sagen.

Papes *Poemas Luz* (Lichtgedichte, 1956/57) kommen hingegen ohne Manipulation aus. Zeit und Raum spielen jedoch auch in diesen Arbeiten eine zentrale Rolle und weisen in die gleiche Richtung wie Bellolis Text-Objekt-Experimente. Die *Poemas Luz* sind mit Tempera-Farbe bemalte Glasplatten (später Plexiglas), auf denen jeweils nur ein Wort aufgedruckt ist (*SENDO*, *sono*, *EM VÃO* – seiend, Schlaf, vergeblich). Die Glasplatten werden von der Decke herab an Nylonschnüren in den Raum gehängt. Da sie jedoch durchsichtig sind, entsteht durch das Licht und das teilweise Überschneiden der Platten eine neue Farbmischung. Der Betrachter kann zwar um die Licht-Gedichte herumgehen und so die Farbmischungen und Überlappungen verändern, ist aber auf eine Seite angewiesen, um die darauf gedruckten Worte lesen zu können. Ebenso verhält es sich mit der Lichteinstrahlung, die von den räumlichen Bedingungen abhängt, in denen die *Poemas Luz* hängen. Form ist in höchstem Maße mobil in diesen Arbeiten und wird als rein raumbezogene Kategorie dekonstruiert; da sie durch das Licht modelliert und verändert wird, befindet sie sich in ständiger Auflösung und Neuzusammensetzung. Die einzigen fixierten Elemente scheinen die aufgedruckten Worte zu sein, die über ihre semantische Struktur feste Bedeutungen produzieren. Allerdings sind die Worte, die Pape verwendet, weit davon entfernt, Objekte in der realen Welt zu bezeichnen. Im Gegenteil, sie verwendet ausschließlich Wörter, die in ihrer Semantik höchst offen und vage sind und keineswegs mit begrifflicher Konkretion spielen. Sie beziehen sich stattdessen auf philosophische Konzepte (sein), auf temporäre Seins-Zustände (Schlaf) oder verweisen auf eine nicht-definierte Aktion, die in der Ergebnislosigkeit endet (vergeblich). Die semantische Bedeutung dieser Wörter ist verhandelbar und eröffnet riesige Assoziationsfelder, anstatt zu einer Konkretion zu führen. Sie sind daher ebenfalls

so mobil in ihrer Bedeutung wie Form und Farbe in den *Poemas Luz*. Licht wird zu einer Metapher für unaufhörliche Bewegung in Raum und Zeit, die Bewegung des Betrachters, der das Werk umrundet, die dabei wechselnde Erscheinung von Farbe und Form sowie die verhandelbare semantische Bedeutung der Wörter. Durch die Bewegung des Betrachters werden außerdem die Wörter in immer wieder anderes Farblicht getaucht und mit wandelbaren Formwahrnehmungen verschränkt, wodurch die Semantik der Wörter sich ebenfalls verändert. Die semantische Bedeutung von *SENDO*, *sono* und *EM VÃO* ist also von der zeitlichen Bewegung des Betrachters durch den Raum abhängig und wird jeden Moment durch die veränderte Wahrnehmung von Form und Farbe neu generiert.

5.1.2 Das Buch als Ort künstlerischer Praxis

Der brasilianische Kunsthistoriker Paulo Venancio Filho behauptet, dass das Buch während der neokonkreten Bewegung zu einem bedeutenden Objekt in der Kunst in Brasilien wurde (Venancio Filho 2011, 217). Sowohl Lygia Pape als auch Ferreira Gullar arbeiteten mit dem Buch als aktives Objekt, das den Leser zunehmend in einen potentiellen Teilnehmer verwandelte. Die Entwicklung des Buches als spatiale Entität für künstlerische Praxis ist zentral für das neokonkrete Verständnis der konstruktivistisch-konkreten Ideen.

Der Kunsthistoriker Frederico Coelho hat bereits auf das transformative Potenzial des Buches als Medium künstlerischer Aktion an den Grenzen zwischen Literatur und bildender Kunst hingewiesen: „Objeto físico, espaço de ação estética e de criação verbal, o livro se torna um território pleno de subversão ou adoração por parte de artistas que transcendem os limites demarcados entre o campo literário e o campo visual”.[135] (Coelho 2010, 189). Die russischen Konstruktivisten, auf die sich die neokonkreten Künstler in ihrem Manifest beziehen,

135 „Als physisches Objekt, Ort der ästhetischen Aktion und verbalen Schöpfung, wird das Buch zum reinen Territorium der Subversion oder Anbetung derjenigen Künstler, die die Grenzen zwischen dem literarischen und visuellen künstlerischen Feld transzendieren.“

hatten das transformative Potenzial des Buches für die visuelle Kunst bereits entdeckt. Sie betrachteten das Buch als Vermittlungsmedium für neue künstlerische Ideen, in dem „radikal veränderte Ausdrucksformen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Architektur ihre geistig-theoretische und visuelle Umsetzung [fanden]“ (Röder 2006, 141).

Sowohl Ferreira Gullar als auch die Künstlerinnen Lygia Pape und Lygia Clark schufen Arbeiten, die das Buch als ein aktiviertes Objekt nutzten, das den potentiellen Leser in einen Teilnehmer verwandelt. Gullars Erfahrungen mit der visuellen Poesie und ihren Begrenzungen führten ihn schließlich zur spatialen Entität des Buches, die der Operationsweise des neokonkreten Objektes eine neue Wendung gab. Seine Buch-Gedichte (*Livro-poemas*) erweisen sich als zentral, um die neokonkrete Verschiebung der Funktionsweise und Kommunikabilität ihrer Objekte zu verstehen. Um den Betrachter wieder zum Lesen zu bringen, band Gullar ihn in den Buch-Gedichten einfach in den Entstehungsprozess des Gedichtes mit ein. In diesen Experimenten ist jeweils nur noch ein Wort auf einer Seite zu sehen und der potentielle Leser muss umblättern, um das nächste Wort hervorzuholen. Die Buch-Gedichte beschränken sich also nicht mehr auf eine visuelle Rezeption, sondern setzen eine haptische Partizipation des Betrachters/Lesers voraus, der das Buch manuell öffnet, die Seiten umblättert und durch diese Tätigkeit das Gedicht entstehen lässt. Gullar führt also einerseits eine Verräumlichung seiner Gedichte ein, indem er sie jeweils über ein ganzes Buch verteilt, andererseits aber auch eine Verzeitlichung, denn der Entstehungsprozess des Gedichts wird verzögert – im Gegensatz zu den visuellen Gedichten, deren Schriftbild auf einen Blick erfasst werden konnte. Das Buch als Idealtypus des gefalteten Raums ist die Grundlage für Gullars Raum-Zeit-Verständnis. Sowohl Inhalt bzw. Bedeutung des Buches als auch seine Form eröffnen sich erst durch das Aufklappen und Umblättern der Seiten. Der Leseakt – die Verkettung des semantischen Gehalts einzelner Wörter zu einer Sinneinheit – hat die körperliche Interaktion mit dem Buch und seinen Seiten zur Grundlage. Indem Gullar versucht, die semantische Bedeutung der Wörter wieder zurück in die konkrete Poesie zu holen, die fast ausschließlich auf ihre graphische Bedeutung fokussierte, benötigte er ein konkretes, im realen Raum existierendes Objekt.

Die ersten zwei *Livro-poemas* (Buch-Gedichte), die Gullar anfertigt, funktionieren noch wie herkömmliche Bücher, denn ihre Lese- und folglich auch Umblätterrichtung ist, wie in Büchern mit lateinischer Schrift Usus, von links nach rechts. Erst das dritte *Livro-poema fruta* bricht mit dieser herkömmlichen Form des Handhabens von Büchern. Dazu verwendet Gullar Faltungen und Einschnitte, die die Buchseiten in zwei Dreiecke teilen. Hat man das erste Dreieck „umgeblättert", erscheint zunächst das Wort *flauta* (Flöte) am äußeren Rand der rechten Buchseite. Da auch diese wieder aus einem Dreieck besteht, ist die quadratische Grundform des Buches durch eine Querlinie von rechts oben nach links unten geteilt. Das untere Dreieck ist ebenfalls in der Mitte geteilt, da darunter noch anders geformte Seiten warten. Darauf folgt eine leere Seite. Erst auf der dritten Seite ist wieder ein Wort an gleicher Stelle zu lesen: *prata* (Silber). Danach folgt wieder eine leere Seite und nun muss der Leser die Blätterrichtung verändern und ein Dreieck von links nach rechts umblättern, sodass auf dem letzten, quadratischen Blatt im Zentrum das Wort *fruta* (Frucht) zu lesen ist. Auf phonetischer Ebene ist *fruta* eine lautliche Verschränkung von *prata* (Silber) und *flauta* (Flöte), zu der man erst durch das Umblättern gelangen muss. Semantisch könnten die Wörter unterschiedlicher nicht sein. Durch jeweils eine leere Seite, die sich zwischen den Seiten mit Wörtern befindet, fügt Gullar eine Pause ein. Der Leseprozess wird verzögert, bzw. zeitlich und räumlich ausgedehnt.

Das Gedicht *fruta* funktioniert auf ähnliche Weise wie Oiticicas Raumreliefs. Gullar geht es jedoch nicht um die Farberfahrung, sondern darum, die Semantik des Wortes *fruta* als räumliche Erfahrung performativ herzustellen. Semantik wird dabei nicht mehr *a priori* vorausgesetzt, sondern aktiv durch den Leser konstruiert. Ähnlich wie in Lygia Papes *Poemas Luz*, bleibt *fruta* jedoch ein abstraktes Konzept, dass jegliche Art von Früchten bezeichnen kann. Die Wortsemantik wird also einerseits durch den performativen Akt des Umblätterns konkret; da sie jedoch auf einen abstrakten Begriff verweist, bleibt sie gleichzeitig wandelbar. Der Leser vollzieht durch seine manuelle Partizipation den Akt des Fruchtschälens, in dem er die Seiten umblättert und ausfaltet, denn erst wenn er in der Mitte des Buches angekommen ist, erscheint

das Wort *fruta*. Auf sprachlicher Ebene wird aus dem Wort *flauta* über *prata* das Wort *fruta* „herausgeschält“. Die semantischen Assoziationen, die den Worten Flöte und Silber innewohnen, sind zweitrangig. Sie scheinen nur Vehikel zur Formbildung des Wortes *fruta* zu sein. Der Akt des Schälens erhält eine Doppelfunktion. Er ist einerseits das Mittel, um an die Frucht, die essbare Realität, heranzukommen und andererseits, um den Begriff – also das Schriftsymbol für Frucht – zu ent-decken. Das heißt, die semantische Bedeutung des Wortes *fruta* wird performativ durch den Leser hergestellt bzw. mimetisch nachvollzogen. Objekt und Wortsinn stehen also in einer sich gegenseitig konstituierenden Relation, die durch die Manipulation des Lesers initiiert wird. Das Wort wird zur konkreten Erfahrung. Darin kippt das Konkrete/Konstruktive auf entscheidende Weise. Der Kunsthistoriker Ariel Jiménez bezeichnete die Herstellungsweise des Buch-Gedichts *fruta* ebenfalls als analog zur Natur, da Gullar es von innen heraus produziere (Gullar und Jiménez 2012, 76). Durch den Prozess des Schälens, den der Leser vornimmt, wir aber auch das ganze Buch zur Frucht.

Für Gullar ergab sich außerdem die partizipative Kraft späterer Werke Hélio Oiticicas und Lygia Clarks als eine logische Konsequenz aus seinen Experimenten mit dem Buch: „De fato, a origem da participação do espectador na obra não poderia ter sido mais natural e simples: nasceu do livro, que é, por definição, um objeto manuseável” (Gullar 2007, 50)[136]. Tatsächlich sind in der ersten neokonkreten Ausstellung noch keine manuell manipulierbaren Werke zu sehen – bis auf Gullars Buch-Gedichte.

Etwa zur gleichen Zeit entstanden auch Lygia Papes *Livro-poemas* (Buch-Gedichte), die jedoch zunächst nicht im Rahmen der neokonkreten Kunst ausgestellt wurden. Pape kam in der gesamten Zeit ihres Schaffens immer wieder auf das Medium Buch zurück. In ihren *Livro-poemas* verbindet die Künstlerin druckgraphische Arbeiten mit Wörtern. Dabei stellt sie „eine Beziehung zwischen der Positionierung der Wörter auf dem Blatt und den Drucken her, um die Bedeutung des Gedichts

136 „Der Ursprung der Beteiligung des Zuschauers am Kunstwerk hätte nicht natürlicher und einfacher sein können: Sie kam vom Buch, das per Definition ein handhabbares Objekt ist.“

auszudrücken“ (Machado 2008, 79). Einige sind sehr direkt und dadurch fast humoristisch. Eines (*Livro-poema*) zeigt zunächst ein weißes Quadrat, das durch einen dicken schwarzen Strich umrandet ist und sich dadurch vom weißen Grund des ebenfalls quadratischen Buches abhebt. Ein senkrechter, durch die Mitte des Blattes (und Quadrates) verlaufender Einschnitt suggeriert, dass der Leser das Buch an dieser Stelle öffnen kann. Wenn er der Leserichtung folgend zuerst die linke Hälfte aufklappt, erscheinen die Wörter *em quebra* (durch den Bruch) in der Mitte der Blatthälfte darunter. Klappt der Leser nun die rechte Seite auf, erscheint dort das Wort *revela* (enthüllt sich). Die Worte verweisen also auf den Akt des Öffnens zurück und verschränken damit den manipulativen Akt des Lesers mit der Bedeutung des Gedichts, sodass in Papes *Livro-poemas* Wortsinn und Objekt sich gegenseitig konstituieren.

Diejenigen *Livro-poemas*, die mit den druckgraphischen Arbeiten der Künstlerin verbunden sind, sind eher philosophischer Natur. Zum Beispiel *cheio/vagar*. Diese *Livro-poemas* bestehen aus einer quadratischen Doppelseite, auf deren linke Seite die Wörter gedruckt sind und auf deren rechte die Graphiken. Das Wort *cheio* (voll) befindet sich in der oberen, linken Hälfte, während *vagar* (frei werden, aber auch Zeit und Muße sowie als Verb herumstreunen) ganz am unteren rechten Rand platziert ist. Die Druckgraphik nimmt die ganze linke Seite ein. Zu sehen ist die senkrecht über das Blatt verlaufende, linienförmige Struktur des Holzes, die jedoch an einigen Stellen so unterbrochen ist, dass dadurch optisch für den Betrachter ein Kreis entsteht. Das vermeintlich dualistische Wortpaar *cheio/vago* (voll/ leer, frei) nimmt durch das stattdessen verwendete und phonetisch sehr ähnliche Verb *vagar* (herumstreunen) Bezug zur optischen Erscheinung des Kreises. Eigentlich entsteht die abgedruckte Struktur des Holzes durch eben diese Dualität voll/leer (imme Sinne von frei von etw.). Durch die Verschiebung der Linien, die sich von der Norm abweichend verhalten (*vagar*), entsteht eine neue Struktur: der Kreis. Der manipulative Akt des Lesens tritt in diesen *Livro-poemas* eher in den Hintergrund, da er für die Gedichtkonstitution nicht relevant ist. Im Zentrum steht die für Pape typische Beziehung zwischen Form und Text, die auch schon in ihren *Poema-objetos* bedeutend war.

Die Haptik des Lesens wird allerdings in den Büchern *Livro da criação* (Buch der Zeit, 1960–61) und *Livro da arquitetura* (Buch der Architektur, 1959–60), die sie wenig später kreiert, zentral. Beide Bücher funktionieren noch annähernd auf die gleiche Art und Weise wie Bücher im herkömmlichen Sinne. Sie bestehen aus Karton-Seiten (< 30 x 30 cm), die zwar nicht gebunden sind, aber einzeln in einem Kästchen oder einer Hülle aus Karton aufbewahrt werden. Anders als Gullar geht Pape jedoch nicht von der Sprache oder dem geschriebenen Wort aus, sondern vom Entfalten der Buchseiten als Dispositiv der aktiv vom Leser/Betrachter vollzogenen Formgenerierung. Papes Bücher kommen daher auch völlig ohne Wörter aus. Die Seiten präsentieren sich zunächst zweidimensional und bedürfen der Manipulation durch den Leser, der nunmehr zum Teilnehmer wird, indem er die geometrischen Formen, die die Seiten enthalten, als kleine Papierskulpturen in den dreidimensionalen Raum entfaltet. Dies funktioniert, anders als etwa bei einem Pop-up-Buch, nicht ohne menschliche Interaktion.

Pape vertritt mit dem *Livro da criação* einen radikalen Ansatz, denn in ihm findet Narration einzig über die Form statt. Wie der Titel bereits suggeriert, erzählt das Buch der Künstlerin zufolge die biblische Schöpfungsgeschichte, jedoch allein durch abstrakte geometrische Formen. Der Ort künstlerischer Praxis, das *Livro da criação*, ist der Platz, an dem Literatur und visuelle Kunst transzendiert werden; denn wenn Form als narrative Dimension auftritt, dann werden Gegensätze wie Form versus Inhalt/Semantik und Raum versus Zeit aufgelöst und miteinander verflochten. An dieser Stelle lässt sich zu Recht fragen: Wenn der Form die Möglichkeit des Erzählens innewohnt, inwiefern kann sie dann noch konkret sein und auf nichts anderes mehr verweisen als sich selbst? Darin scheint zunächst ein Widerspruch zu stecken.

Die Abwesenheit von Text im *Livro da criação* hat zur Folge, dass Bedeutung nur durch die individuelle Erfahrung des „Lesers" mit der Form generiert wird (Mattar 2003, 68), das heißt, dem Teilnehmer bleibt offen, die Seiten selbst mit Bedeutung zu füllen (Pape, L. Carneiro und Pradilla 1998, 31). Das Konkrete erwächst aus einem Prozess, nämlich der Interaktion des Zuschauers/Teilnehmers mit den Buchseiten. Pape hat den Konstruktivismus wörtlich verstanden, er manifestiert

sich im *Livro da criação* durch die Konstruktion selbst. Das Konkrete ist die Konkretisierung, die Herstellung der Form durch den „Leser". Dieses Konzept des Konkreten ist also in höchstem Maße mobil und flexibel und kippt von einem relativ statischen Verständnis (der europäischen Avantgarden) in ein sich stetig wandelndes Gestaltungsprinzip. Schließlich verweist der Name des Werkes auch auf den schöpferischen Akt des Teilnehmers selbst, denn er ist es, der das Buch letztlich zum Entstehen bringt. Die Künstlerin schreibt über ihr Werk:

> The first – basic – meaning that arises has led to the formation of the book: the existential experience of man confronting the forces of nature, water, fire, then the major cultural periods, inventions, etc. Being able to attach meaning to the book through the viewer's contribution does not change its meaning, since the book is revealed to each person as novel and unique. […] There is no historical intention of narrating more or less important facts, but rather, things that touch all humans in an existential or universal sense. (Pape, Borja-Villel und Velázquez 2011, 179)

In dieser Erläuterung erweist sich das Verständnis des Konstruktiven/Konkreten der Künstlerin, ähnlich wie bei Ferreira Gullar, als gleichzeitig universell und individuell und schließt weder eine mögliche Symbolhaftigkeit der konkreten Erfahrung noch semantische Bedeutungen aus. Die Begegnung des Menschen mit den Naturgewalten (Feuer, Wasser und sogar die verschiedenen Kulturperioden) ist gleichzeitig eine konkrete und abstrakte, mythisch aufgeladene Situation (durch die Metapher der Schöpfungsgeschichte), die erst durch die physische Intervention des Lesers auf den Seiten überhaupt hergestellt wird. Zugleich verweist das *Livro da criação* auf die menschliche Erfahrung, die zwar individuell ist, aber universelle Themen anspricht, die jeden Menschen betreffen und daher ansprechen. Für Pape ist daher auch die Verbindung zwischen Mythischem und Konkretem kein Widerspruch, sondern Teil ein und desselben Konzepts. Diese Vorstellung ist auch auf ein bei Ernst Cassirer entlehntes Raumverständnis zurückzuführen, der den ästhetischen und den mythischen Raum als „echten Lebensraum" bezeichnet, der „aus den Kräften des reinen Gefühls und der Phantasie aufgebaut ist" (Cassirer 2006, 498). Der Unterschied zwischen den räumlichen Einheiten (mythisch und ästhetisch) bestehe lediglich in der größeren Distanz

zwischen Objekt und Subjekt, die ersterem zu einem „eigenständigen Sein“ verhelfe. Die neokonkreten Künstler haben jedoch gezeigt, dass nicht das Objekt emanzipiert werden muss, sondern die es konstituierenden Strukturelemente – und zwar vor allem über die Auflösung der dualistischen Kategorien Subjekt und Objekt.

Für die Künstlerin Lygia Clark war das Buch als Ort künstlerischer Praxis zwar nicht so zentral wie für ihre Kollegin Lygia Pape und den Dichter und Theoretiker Ferreira Gullar, doch auch sie stellte Arbeiten her, die sich mit dem Buch auseinandersetzen. Sie fertigte ein Künstlerbuch mit mehreren Volumina an, indem sie in Skizzen und Miniaturmodellen aus Pappe, Papier, Schnur oder Kunststoff Werke aus ihrer neokonkreten Phase visuell-haptisch reflektierte und daneben in Texten theoretisch untermauerte (Abb. 35). Das *Livro-obra* (1984) besitzt so viele Volumina wie das portugiesische Alphabet Buchstaben hat. Das Buch wurde zwar bereits 1964 von ihr fertiggestellt, jedoch erst 1984 mit einer sehr geringen Auflage von nur 24 Stück publiziert (Coelho 2010, 194). Die Bücher sind als Leporello gestaltet und jeweils die linke Doppelseite enthält Text, die rechte eine Zeichnung, ein Foto oder etwas Ausgeschnittenes oder Geklebtes. Die gestalteten Seiten sind außerdem bis zu einem gewissen Grad interaktiv bzw. manipulierbar, sodass der Konstruktionsprozess des dargestellten Werkes nachvollzogen werden kann. So sind beispielsweise Studien für ihre *Planos* darin enthalten, die aus verschiedenen aus Buntpapier ausgeschnittenen Teilen bestehen, die der Leser selbst zusammenfügen kann. Wird die Seite aufgeklappt, so ist nur eines der Teile auf der Seite befestigt, die anderen liegen in einer auf der Seite angebrachten Kunststoffhülle durcheinander. Andere Seiten zeigen ihre Gedankengänge zu bestimmten Themen, wie z. B. zur Torsion des Raumes am Beispiel eines Fadens. Die Künstlerin demonstriert dabei verschiedene Torsionsmöglichkeiten durch eine gezeichnete Bleistiftlinie und hat gleichzeitig einen echten Faden auf der Seite angebracht, sodass der Leser ihr Gedankenspiel haptisch nachvollziehen kann.

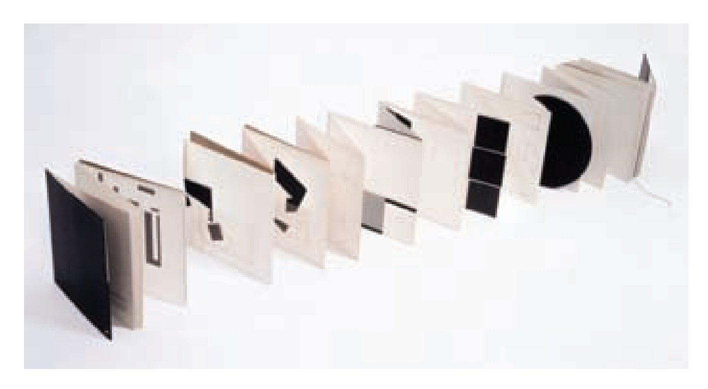


Abb. 35: Lygia Clark, *Livro-obra*, 1964/1983. Ein Volumen, Buchstabe N, Papier, Kunststoff, Karton, Schnur, 21 x 21 x 4 cm, Sammlung Marta und Paulo Kuczynski, Associção „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 200).

Es ist anzunehmen, dass Clark ursprünglich gar nicht an eine Publikation gedacht hat, da ihr im Verlauf ihrer Karriere der Gedanke an eine Vermarktung ihrer Arbeiten zunehmend abwegiger erschien (Bessa 2014, 301). Doch nachdem sie 1976 aus ihrem sechsjährigen Pariser Exil zurück nach Rio gegangen war, hatten sich ihre alten Freundes- und Künstlerkreise zerstreut. Die zunehmende Repression in der Militärdiktatur hatte Ende der 1960er Jahre fast alle Kulturschaffenden und Künstler aus dem Land getrieben und nur wenige waren zurückgekommen. Vor diesem Hintergrund ist ihre Zusammenarbeit mit dem Kunsthändler Paulo Klabin zu sehen, der eine retrospektive Ausstellung ihrer neokonkreten Arbeiten auf den Weg brachte, deren zentrales Werk das Künstlerbuch war, welches er selbst publizierte (ibid.).

Da das Buch eine Art reflektierten Rückblick auf ihre neokonkrete Werkphase bietet, ist es nicht verwunderlich, dass sie es als *Livro-Obra* (Buch-Werk) bezeichnete. Es ist Dokumentation und autarkes Werk zugleich. Es katalogisiert Werke und Denkprozesse der Künstlerin und stellt damit eine Gleichzeitigkeit der rationalen und sensoriell-materiellen Ebenen her. Das Buch wird zum Erfahrungs- und Reflexionsraum gleichermaßen. Wie oben bereits erwähnt, hatte auch Oiticica in den 1970er Jahren einen ähnlichen Plan verfolgt. Dieses Bestreben sowie

Clarks Künstlerbuch sind Zeugnisse davon, welch hohen Stellenwert die Künstler der Verquickung von Theorie und Praxis beimaßen und wie wichtig es ihnen war, die Prozesse ihrer Werkgenerierung nachvollziehbar zu gestalten.

1966 fertigte Lygia Clark ein weiteres Buch an, das *Livro sensorial* (Abb. 36). Dieses Buch umfasst mehrere Seiten, die jeweils aus einem Kunststoffumschlag bestehen, in dem sich unterschiedliche vom Menschen gefertigte Materialien und Objekte aus der Natur befinden, wie z. B. Holzstücke, Muscheln, Stahlwolle, Wasser, Steine, Gummibänder. Ähnlich wie in Lygia *Papes Livro da criação* kommt Clarks Tast-Buch ebenfalls ohne Worte aus und der Leser ist dazu angehalten, über die Tasterfahrung der einzelnen Objekte selbst einen Sinn zu kreieren. Da die Kunststoffhüllen-Seiten vollkommen transparent sind, kann das Buch auch rückwärts „gelesen" werden, sodass dem Leser nicht einmal eine Leserichtung und damit zumindest ein Interpretationsweg vorgegeben ist. Dieser offenbart sich erst auf der letzten Seite, die aus einem Spiegel besteht, sodass sich der Betrachter am Schluss der tastenden Lektüre mit sich selbst konfrontiert sieht. Die Objekte lassen sich zwar in den Hüllen hin und her bewegen, doch herausnehmen kann man sie nicht, sodass die Tasterfahrung immer durch den Kunststoff der Hülle vermittelt bleibt. Auf diese Weise erhält der „Leser" lediglich einen Eindruck von Größe, Gewicht und Beschaffenheit der zu ertastenden Materialien, die konkrete Oberflächenstruktur bleibt jedoch verborgen. Der Spiegel, der den „Leser" schließlich auf sich selbst verweist, zeigt jedoch auch nur ein nicht zu ertastendes Bild, die tastbare Oberfläche, die Haut des Menschen, bleibt genauso verborgen wie die Textur der Materialien im Buch. Der Leser „trifft seine Realität und die der Welt, nachdem er bereits alles berührt hat" (Brett, Herkenhoff und Borja-Villel 1997, 206). Diese Realität zeigt, dass man dem Blick nur bedingt vertrauen kann, denn eine Muschel, die der Leser sieht, fühlt sich in diesem Buch nicht an wie eine Muschel, sondern wie Kunststoff. Auch das Selbst ist nur bedingt jenes, das der „Leser" auf der letzten Seite im Spiegel erkennen kann, seine wahre Textur verbirgt sich hinter der glatten Oberfläche des Spiegels.

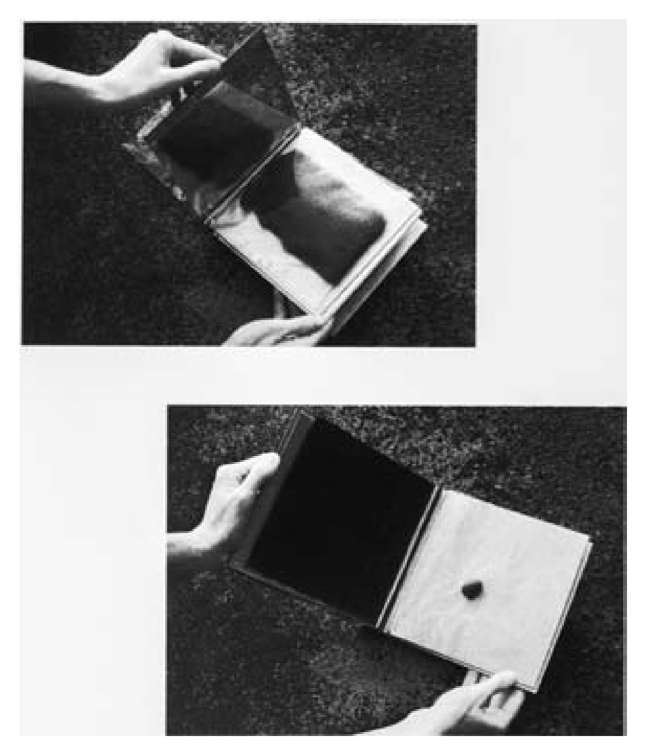


Abb. 36: Lygia Clark, *Livro Sensorial*, 1966. Wasser, Meeresmuschel, Spiegel, Kunststoff, Stein, Metall, Stahlwolle, Associção „O Mundo de Lygia Clark", Rio de Janeiro (Quelle: Pape, Braja-Villel 2011, 263).

5.1.3 Kisten und Kästen

Neben dem Buch entwickeln einige der Mitglieder der neokonkreten Bewegung auch eine Präferenz für Gefäße und Behältnisse als Orte künstlerischer Praxis. Dies ist besonders in der Endphase der Bewegung der Fall. Ferreira Gullar entwickelt 1959 eine Reihe von Raum-Gedichten (*Poemas espaciais*), wovon einige im Format von Kästchen oder Boxen gestaltet sind. Oiticica entwirft ab 1963 eine

Serie von Behälter-Arbeiten, die in Kisten, Flaschen und Glasbehältern gestaltet sind, und auch Lygia Clark greift, wenn auch selten, auf das Format des Kastens zurück. Lygia Pape entdeckte das Kästchen-Format erst, nachdem sie im Anschluss an die Phase des Neokonkretismus einen Ausflug ins Filmgenre gemacht hatte und sich schließlich wieder konstruktivistischen Arbeiten zuwandte.

Ferreira Gullars Raum-Gedichte bestehen überwiegend aus weißen, quadratischen Holztafeln, in deren Mitte eine kleine Einbuchtung eingelassen ist, auf der eine hölzerne geometrische Form steht (Kubus, Pyramide etc.). Um das Gedicht „lesen" zu können, muss die geometrische Form angehoben oder beiseitegeschoben werden, denn es ist – nunmehr reduziert auf ein einzelnes Wort – unter dieser Figur versteckt.

Erst das dritte Raum-Gedicht *Não* (Nein) hebt sich von den anderen ab. Es erhält eine räumliche Qualität in dem Sinne, dass es aus einer schwarzen quadratischen Holzbox besteht statt aus Holztafeln. Diese Box muss vom Leser zunächst aufgeklappt werden wie ein Buch oder mehr noch eine Flügeltür, hinter der etwas zu erwarten ist. Auf der weißen Innenseite befindet sich in der Mitte eine Platte in Form eines schwarzen Quadrats, das auf einem der Ecken steht und das auch entnommen werden kann. Darunter kommt ein rotes Quadrat zum Vorschein, auf dem in der Mitte das Wort *Não* steht. Die Rolle des Lesers verändert sich in diesem Prozess entscheidend: Wie ein Archäologe muss er zunächst das Wort *Não* buchstäblich „ent-decken", indem er mehrere Schichten zunächst anhebt. Die Nicht-Farben Schwarz und Weiß, obgleich sie eine Dichotomie aufbauen, wirken neutral und lassen im Leser Neugierde aufsteigen, herauszufinden, was sich darunter befindet.

Das *Não* (Nein) auf rotem Grund löst dann einen regelrechten Schock aus. Der Leser erfährt leiblich die semantische Bedeutung des Wortes. Er *fühlt*, dass er etwas Verbotenes getan hat, vielleicht ein Geheimnis lüften wollte, zu dem ihn zu Beginn die Neugierde getrieben hat, doch zu dessen Kenntnis er nicht befugt ist. Er fühlt die Zurückweisung, die in der Bedeutung des Nein steckt und die über die rote Untergrundfarbe noch verstärkt wird. Farbe und Form werden in Gullars Raumgedichten zu Vehikeln der Konkretion leiblich erfahrbarer

Semantik, indem sie über haptisch-visuelle Reize die Affektivität des Lesers ansprechen.

Das Raumgedicht *Pàssaro* (Vogel) funktioniert auf ganz ähnliche Weise: Es besteht aus einem weißen Kasten, dessen Volumen durch eine weiße Holzplatte in der Mitte geteilt ist. Unter dieser Platte versteckt sich jedoch eine weitere weiße Platte, die herausgezogen werden kann, sodass das Wort *Pássaro* darauf zu lesen ist. Hier aktiviert der Teilnehmer das Gedicht, in dem er den Akt einer Befreiung (des Vogels) vornimmt, von der er jedoch erst im Moment des Lesens erfährt, dass es eine Befreiung ist, also nachträglich. Die Handlung des Teilnehmers in Interaktion mit dem weißen Kasten wird also zur Konkretion des Begriffs Freiheit, die auf affektiver Ebene semantisch durch den Vogel kommuniziert ist. Handlung und Wortsemantik greifen auf eine Weise ineinander, indem sie nur gemeinsam dem Gedicht Bedeutung verleihen können.

Der Künstler Hélio Oiticica begann ab 1963 eine Präferenz für Behältnisse als Medien künstlerischen Ausdrucks zu entwickeln. Zu diesem Zeitpunkt war die neokonkrete Bewegung bereits dabei, sich wieder aufzulösen. Insbesondere Ferreira Gullar begann seine Entwicklung hin zu einem visuell arbeitenden Künstler in Frage zu stellen und damit die Richtung und Arbeitsweise des Neokonkretismus skeptisch zu betrachten (Gullar und Jiménez 2012, 85). Oiticica hingegen war eher enttäuscht über Gullars Kehrtwende, denn er hielt Gullars neokonkrete Arbeiten zwischen Gedicht und visueller Kunst für genial. Die Werkserie der *Bólides* (Feuerbälle/Meteore), die Oiticica ab 1963 schuf, steht zwischen zwei Werkphasen des Künstlers. Insbesondere die frühen *Bólides* stehen noch ganz im Zeichen seiner Erforschung der Farbe – eine Thematik, die ihn während des Neokonkretismus beschäftigte. In späteren *Bólides* wird seine soziokulturelle Ausrichtung auf populärkulturelle Problematiken deutlich, die ihn ab 1964 zunehmend beschäftigen, als der Künstler mit Menschen aus einer der größten Favelas Rio de Janeiros (Mangueira) in Kontakt tritt.

Grundsätzlich lassen sich die *Bólides* in zwei Gruppen unterteilen, die *Bólide-caixas* (Kisten-Feuerball, Abb. 37), die aus Holz gefertigte Behältnisse sind, und die *Bólide-vidros* (Glass-Feuerball, Abb. 38), die aus Glas bestehen. Sie sind – wie auch seine früheren Werkserien – in

den Farben Rot, Gelb und Orange gehalten und laden den Betrachter ein, die Behältnisse zu öffnen. An Scharnieren befestigte Holzplatten können aufgeklappt oder Schubladen herausgezogen werden. Innen findet der Teilnehmer weitere Farbformen, Farbe in Form von Pigmentpulver, bevor sie zum Malen angerührt wird, oder auch nur einen leeren Farbraum. Die Glas-*Bólides* sind nur bedingt zur Interaktion bestimmt und werden von Oiticica vorwiegend entweder als Behältnisse von Farbpigmenten oder Farbflüssigkeiten verwendet. Vor allem in den Box-*Bólides* bedient er sich der Materialien Tüll und Kunststoff und ab 1964 integriert er außerdem Sprachelemente. Über die *Bólides* schrieb Oiticica:



Abb. 37: Hélio Oiticica, *B 4 Bólide caixa 4 „Romeu e Julieta"*, 1963. Öl mit Polyvinylacetatemulsion auf Holz und Sperrholz, 60 x 89 x 39,2 cm (offen), Museum of Fine Arts, Houston (Quelle: Ramírez 2007, 267).



Abb. 38: Hélio Oiticica, *B 32 Bólide vidro 15*, 1965–66. Glas, Kunststoffbeutel, Pigment, 46 x 35,8 cm, Umfang: 152 cm, Museum of Fine Arts, Houston (Quelle: Ramírez 2007, 291).

> Na experiência dos *Bólides* principalmente, sinto-me assim como uma criança que começa a experimentar os objetos para aprender suas qualidades […]. É o começo da percepção das qualidades específicas dos objetos, só que aqui, evidentemente, trata-se de despir esses objetos existentes, úteis ou não, de suas qualidades conotativas[…]. É a renovação interior, de caráter estético, do nosso mundo gasto de objetos, do nosso cotidiano.[137] (Oiticica 2008a, 145)

Die *Bólides* markieren nicht nur die Transition zwischen zwei Werkphasen des Künstlers, sondern verleihen dem Objekt in der Kunst in Brasilien eine neue Bedeutung. Oiticica theoretisiert sie nämlich nicht mehr als Objekte, sondern über ihren Existenzstatus, als *Bólide*-Erfahrung.

137 In der Erfahrung mit den Bólides fühle ich mich wie ein Kind, das anfängt mit Objekten herumzuexperimentieren, um etwas über ihre Eigenschaften zu erfahren […] Das ist der Ansatz für die Wahrnehmung der spezifischen Eigenschaften von Objekten, […] [um sie] ihrer Konnotationen zu entkleiden […]. Es geht um eine innere, ästhetische Erneuerung unserer alltäglichen Welt und ihrer Gebrauchsgegenstände (Übersetzt in: Oiticica 2013d 145).

Der Name *Bólide* – Feuerball oder auch Meteorit – indiziert bereits die explosive und transformative Natur der Werke, die vor allem als leiblich erfahrbare Artefakte Bedeutung erlangen. Dafür verwendet Oiticica den Begriff Transobjekt *(trans-objeto)*, den er von Mário Pedrosa entlehnt hat. Der Kunstkritiker und -theoretiker hatte diesen Namen einst in einer Diskussion über das von Ferreira Gullar erfundene Nicht-Objekt eingeführt, da er der Meinung war, in der bildenden Kunst käme die Transzendenz, die das Nicht-Objekt beinhaltet, eben nicht von der Sprache – wie etwa in Gullars Raumgedichten – sondern vom Objekt selbst (Clark 1997g, 142).

Mit der Bezeichnung Transobjekt meint Oiticica jedoch nicht das Objekt selbst, sondern die Erfahrung, d. h. seine eigene sowie die des Teilnehmers, mit dem Ding. Insbesondere bezogen auf die Glass-*Bólides*, die er nicht selbst baut, sondern für die er bereits gegebene Ding-Strukturen verwendet, grenzt sich Oiticica vom Konzept der Duchamp'schen Readymades ab. Er behauptet, es sei „nicht einfach die Poetisierung des Objekts oder seine Platzierung außerhalb des Alltäglichen, sondern dessen Inkorporation in eine ästhetische Idee", die seine *Bólides* ausmachen und die damit einen Objektivierungsprozess auslösen, der „zugleich unmittelbar und symbolisch ist"[138] (Oiticica 2013d, 147). Dementsprechend ist es nicht die Kontextverschiebung, die den *Bólide* zu einem Kunstobjekt macht, sondern seine Ästhetisierung – und zwar sowohl durch den Künstler als auch durch den Betrachter. Denn erst die Interaktion mit dem *Bólide*, das Öffnen und Hineinschauen, ästhetisiert ihn durch diesen Akt der ästhetischen Erfahrung.

An dieser Stelle möchte ich speziell auf denjenigen *Bólide* eingehen, in dem Oiticica auch Schrift verwendet und von dem er im Laufe der Jahre verschiedene Variationen anfertigte. Frederico Coelho zufolge weisen diese Arbeiten bereits auf eine zunehmende Textaffinität des Künstlers hin, denn sie transzendieren bereits die Grenzen zwischen dem Visuellen und dem Textuellen (Coelho 2010, 193). Der erste *Bólide*, den Oiticica *B 1 Bólide caixa 1 "cartesiano"* (1963, Abb. 39) getauft hat, besteht aus einer hölzernen Box, die mit gelber Acrylfarbe bemalt ist und ebenfalls

138 „O que faço ao tranformá-lo numa obra não é a simples 'lirificação' do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma idéia estética […] de maneira direta e metafórica".

zur Interaktion einlädt. Der Teilnehmer kann das Behältnis öffnen und hineingreifen. Der Name des Werkes ist nicht ohne eine gewisse Ironie zu verstehen, denn der partizipative Aspekt des *Bólide*, der dem visuellen Eindruck des Gelb eine leiblich-haptische Komponente hinzufügt, unterminiert gerade die cartesianische Trennung von Körper und Geist.



Abb. 39: Hélio Oiticica, *B 1 Bólide caixa 1 „Cartesiano"*, 1963. Temperafarbe mit Polyvinylacetatemulsion auf Sperrholz, 32 x 21,5 x 20,6 cm, Museum of Fine Arts, Houston (Quelle: Ramírez 2007, 264).

Nur drei Jahre später kreiert der Künstler eine Variation (*B 30 Bólide caixa 17 „poema caixa"*, Abb. 40) seines ersten *Bólide*, der dieses Mal jedoch auch ein Gedicht beinhaltet: „do meu sangue/do meu suor/este amor viverá" („Von meinem Blut/von meinem Schweiß/wird diese Liebe leben"). Das Jahr 1964 führt den Künstler zu einem entscheidenden Wendepunkt in seiner Schaffensphase. Nachdem er über einen befreundeten Künstler Kontakt zu Bewohnern der Favela Mangueira aufgenommen hat, beschäftigt er sich in seinen Werken zunehmend mit sozialen Themen. Mangueira war und ist eines der größten Elendsviertel von Rio de Janeiro, das in den 1960er Jahren weitgehend aus un- oder wenig befestigten Behausungen bestand. Die sozialen Klassendifferenzen waren und sind in Brasilien so stark markiert, dass es

für einen Künstler aus der Oberschicht keineswegs selbstverständlich war, ein solches Viertel aufzusuchen. Die Favelas bilden eine andere, eine Parallelwelt zur Stadt, die weitgehend autark funktioniert und selten an die urbanen Strukturen (Strom-, Wasserversorgung, öffentliche Verkehrsmittel sowie öffentliche Plätze oder Parks) angeschlossen ist.



Abb. 40: Hélio Oiticica, *B 30 Bólide caixa 17 „poema-caixa" – Variação do Bólide caixa 1*, 1965–66. Öl mit Polyvinylacetatemulsion auf Holz, Kunststoffplane, Sackleinen, Pigment, 32 x 23 x 21,5 cm, Sammlung Guy Brett, Foto: Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007, 289).

Der *B 30 Bólide* ist an den Außenseiten mit bemaltem Sackleinen bespannt und jede Seite der quaderförmigen Box ist in einer anderen Farbe gehalten. Oiticica verwendet hier jedoch nur Grundfarben und Schwarz und Weiß. Öffnet man die Box, so kann ein Kunststoffbeutel mit blauen Farbpigmenten entnommen werden. Er ist an einem transparenten Kunststoffband befestigt, auf dem in gelben Lettern das Gedicht steht. Der Leseakt wird ähnlich wie in den Raumgedichten von Gullar zu einer leiblichen Erfahrung, denn erst wenn der Teilnehmer die Box geöffnet hat und den Beutel mit Farbpigmenten herausnimmt, entfaltet sich das Kunststoffband und das Gedicht wird lesbar. Dabei nimmt die haptische Erfahrbarkeit des Farbbeutels eine zentrale Stellung ein. Der Teilnehmer

kann das Gewicht des Beutels in der Hand spüren und die Materialität der blauen Farbe tritt in seiner Prä-Malphase als Pigmentpuder besonders hervor. Obgleich die *Bólides* einen stark spielerischen Aspekt haben, wird in diesem *Bólide* die Stimmung des Entdeckers getrübt, da das Gedicht eher melancholisch und schwer anmutet. Gleichzeitig kann die im Gedicht beschriebene Anstrengung – repräsentiert durch die Körperflüssigkeiten (Blut, Schweiß) – auch als Allegorie zum performativen Akt des Öffnens und Schließens des *Bólide* gelesen werden. Anders als in Gullars Raumgedichten ist es aber nicht das Wort, dessen semantische Bedeutung über die Form- und Farberfahrung vermittelt wird. Vielmehr bildet der Leseakt des Gedichts nur einen Teil der *Bólide*-Erfahrung. Das Gedicht ist lediglich als weitere Komponente zu verstehen, die den Teilnehmer affiziert und die die Wirkung der Farbe (des blauen Pigmentbeutels) auf emotionaler Ebene verstärkt. Dieser *Bólide* funktioniert daher genau umgekehrt wie Gullars Raumgedichte, denn die semantische Bedeutung des Schriftzuges verstärkt die Farberfahrung bzw. bricht sie. Das Gedicht affiziert den Leser und versetzt ihn in eine „blaue", melancholische, traurige Stimmung, dessen Konkretion über den Farbbeutel kommuniziert ist. Gleichzeitig kommen in dem Gedicht zwei andersfarbige Flüssigkeiten vor (Blut und Schweiß), die zudem dem menschlichen Körper entstammen und auf diese Weise den Betrachter noch stärker leiblich affizieren. Die Farben werden mit Elementen des Leibes gleichgesetzt (Rot – Blut, Blau – Melancholie, Gelb – Schweiß). Die Aggregatszustände der Stoffe spielen in ihrer Wandelbarkeit eine besondere Rolle. Blut, ursprünglich flüssig, gerinnt zu roter Farbe an der Luft, Schweiß produziert gelbe Flecken, wenn er sich im Stoff festsetzt, und die Melancholie, für die Blau nur eine Metapher ist, wird durch den Pigmentzustand der Farbe besonders prägnant repräsentiert, da der Pigmentbeutel auch ein gewisses Gewicht hat, das wiederum als Metapher für Melancholie steht. Die körperliche Arbeit des Öffnens und Schließens des *Bólide* – Schweiß und Blut – hat sich in die Innen- und Außenwände des *Bólide* eingeschrieben. Im Falle des gelben Sackleinens ist das Material sogar von ihr durchdrungen. Der Gefühlszustand der Melancholie wird sowohl auf semantischer (Gedicht) als auch auf materieller (Farbbeutel) Ebene kommuniziert, wobei die metaphorische Verschlüsselung auf beiden Ebenen wirkt, sodass das Gefühl

sowohl leiblich-haptisch als auch geistig-semantisch erfahrbar ist. Der Dualismus von Form und Farbe wird dadurch gleichzeitig aufgehoben, denn die blaue Farbe als Pigmentbeutel wird zu einer materiellen Kategorie. Das Mondrian'sche Prinzip der Verwendung reiner Grundfarben zur plastischen konstruktivistischen Gestaltung kippt bei Oiticicas *Bólide* in eine leibliche Symbolordnung dieser Farben, indem sie auf verbaler Ebene kommuniziert und über den Leib erfahren werden.

Den verwendeten Materialien kommt dabei eine besondere Rolle zu. Der *Bólide* ist an zwei Seiten statt mit Holzplatten verschlossen, mit bemaltem Sackleinen (Rot/Gelb) bespannt. Ist das Türchen bereits geöffnet und Licht scheint hinein, kann durch die halbtransparente Struktur des Sackleinens bereits der Schriftzug des Gedichts erahnt werden. Das Gelb der Wände steht in komplementärem Kontrast zu dem Blau der Farbpigmente in dem Kunststoffbeutel. Letzterer hat eine zentrale vermittelnde Funktion als Vehikel haptischer Erfahrbarkeit. Einerseits hält der Beutel den Teilnehmer davon ab, in direkten Kontakt mit den Farbpigmenten zu kommen, und fungiert in diesem Sinne als Mediator zwischen Mensch und Farbe. Andererseits dient das Kunststoffband als durchsichtiger, faltbarer Untergrund für das Gedicht. Um es besser lesen zu können, kann der Teilnehmer seine Hand darunter halten und so einen organischen Untergrund, eine Verbindung zwischen Wort und Mensch erzeugen, die wiederum durch den Kunststoff vermittelt ist. Diese „Barriere" schafft jedoch gleichzeitig eine Distanz, die das eigentliche Spüren verhindert und den Schmerz ausdrückt, den das Bewusstsein der Trennung zwischen Welt und Ich hervorruft.

In den Jahren zwischen 1965 und 1966 fertigte Oiticica noch zwei weitere Variationen des ersten *Bólides* an, die jedoch keine Schriftzüge enthalten. Ebenfalls Behältnisse in der gleichen Größe, jedoch in Blau/Gelb (*B 29 Bólide caixa 16*, Abb. 41) und Blau/Rot (*B 25 Bólide caixa 14*, Abb. 42) bemalt, enthalten sie eine weitere tastbare Komponente. In dem *Bólide B 29* ist die Rückseite statt mit einer Holz- mit einer Glasplatte verschlossen, hinter der sich Strandmuscheln befinden. Der *Bólide B 25* ist genauso aufgebaut, nur, dass die Glasplatte hinter der zu öffnenden Holztür versteckt ist und statt Muscheln kleine bunte Schaumstofffetzen zeigt. Beide *Bólides* arbeiten damit, das natürliche

Zusammenspiel der Sinne zu irritieren. Oiticica verwendet in beiden Behältnissen stark haptisch aufgeladene Materialien, Muscheln und Schaumstoff, die schon beim Gedanken an sie Erinnerungen an die Erfahrung ihrer materiellen Beschaffenheit hervorrufen. Allerdings wird der Teilnehmer getäuscht, indem er glaubt, die Materialien berühren zu dürfen, durch die Glasplatte jedoch daran gehindert wird. Durch diesen Akt der Unterbrechung sinnlicher Erfahrbarkeit wird jedoch gerade erst die Materialität und ihre sinnliche Wirkkraft in den Vordergrund gestellt. Die Entrückung wirkt gleichsam als besondere Hervorhebung. Das tastbare Material bekommt in den *Bólides* eine zentrale Bedeutung als Träger haptischer Eigenschaften, die bestimmte affektive Prozesse auslösen. Sie sind haptische Räume, die gleichzeitig raum-zeitliche Interferenzen schaffen, indem Berührung zwar in Aussicht gestellt, schließlich aber verweigert wird. Die Hand des Teilnehmers, der hineingreift oder zumindest hineingreifen möchte, wird zum (meist) absenten Bestandteil der Werkkonzeption. Das Konkrete ist in höchstem Maße ins Organische gekippt und mit ihm untrennbar verbunden.



Abb. 41: Hélio Oiticica, *B 29 Bólide caixa 16 – Variação do Bólide caixa 1,* 1966. Öl mit Polyvinylacetatemulsion auf Holz, Glas, Kohle, Strandmuscheln, 32 x 22,7 x 21, 5 cm, Museum of Fine Arts, Houston (Quelle: Ramírez 2007, 288).



Abb. 42: Hélio Oiticica, *B 25 Bólide caixa 14 – Variação do Bólide caixa 1*, 1965–66. Öl mit Polyvinylacetatemulsion auf Holz, Glas, Polyuretan-Schaum, 95 x 19 x 19 cm, Museum of Fine Arts, Houston (Quelle: Ramírez 2007, 286).

Die Künstlerin Lygia Clark fertigte 1964 die Serie der *Trepantes* (Kletterer) an (Abb. 43). Diese Phase war relativ kurz, verglichen mit anderen Werkserien, die sie über viel längere Zeiträume bearbeitete. Die *Trepantes* (Kletterer) sind aus verschiedenen Metallen (Kupfer, Stahl und Aluminium) gebaut und bestehen in der Regel aus zwei kreisförmigen Platten, in die spiralförmig hineingeschnitten wurde und deren Enden entweder lose oder verdreht miteinander verbunden wurden, sodass ein Möbius-Band-Effekt entsteht. Die *Trepantes* werden in der Regel mit einem unbehandelten Stück Holz oder einem nur grob geschliffenen Baumstumpf, um den sie sich herumwinden oder -wickeln präsentiert. Die *Trepantes*-Baum-Gebilde variieren sehr stark in ihrer Größe (zwischen ein paar Zentimetern und einem ganzen Meter Höhe). Einige werden daher auf dem Boden stehend ausgestellt und sind für

den Betrachter auf Hüfthöhe rezipierbar, andere sind so klein, dass sie an der Wand hängend präsentiert werden. Auf materieller Ebene geht es in den *Trepantes* zunächst um eine dualistische Gegenüberstellung. Rohes, kaum behandeltes Holz, das in seiner Form noch stark an den organischen Materialspender, den Baum, erinnert, bringt die Künstlerin mit verschiedenen Metallen zusammen, vom Menschen bearbeitete glatte Oberflächen, die spiegeln. Dieser Dualismus wird jedoch auf der formalen Ebene gebrochen. Die spiralförmig eingeschnittenen Metallplatten sind in die verschiedensten Richtungen auseinandergezogen und erinnern kaum noch an ihre ursprünglich geometrische Form, den Kreis. Die Spirale ist zudem die Urform, die dem Lebendigen innewohnt und es ausmacht. Von der spiralförmigen DNA bis hin zur Anordnung der Muskeln in den Extremitäten von Säugetieren und Menschen wiederholt sich diese Form stets wie ein Muster im Organischen. Sie suggeriert außerdem zugleich Bewegung, die der Form bereits eingeschrieben ist. Der Name dieser Werke, *Trepantes* (Kletterer), verweist ebenso auf Bewegung wie auf seine daraus folgende Lebendigkeit. Die Art und Weise, wie die Metallspiralen auf den Baumstümpfen bzw. Ästen drapiert sind, erweist sich ebenfalls als Indikator für Leben; sie scheinen sich am Holz festzuklammern, auf ihm zu sitzen. Doch ist es gerade die dualistische Anordnung des Materials (Holz und Metall), die diese Wirkung unterminiert. In der Gegenüberstellung mit dem materiell Organischen erscheint die Metallspirale nur noch wie ein Imitat des Lebendigen. Ihre glatte und kühle Oberflächenstruktur verweist ebenfalls darauf. Gleichzeitig stellt jedoch die sterile Umgebung des *White Cube* die Seins-Berechtigung des Baumstumpfs und des Asts in Frage. Sie verlieren ihren Status als solche und werden zu Kunstobjekten aus Holz. Die dualistischen Kategorien von organisch und konstruiert erweisen sich als flexibel und unentwirrbar ineinander verwoben.



Abb. 43: Lygia Clark, *Trepante, versão 1*, 1964. Stahl, variable Dimensionen, Private Sammlung, Rio de Janeiro, Associção „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 213).

Die *Caixa Trepante* (Box Kletterer, 1965, Abb. 44) fällt aus dieser Serie heraus, denn sie ist das einzige Werk, das weder Holzstück noch Baumstumpf als Stützstruktur benötigt, sondern sich in einer würfelförmigen Box entfaltet. Die Kiste ist zu einer Seite hin geöffnet; der *Trepante* entfaltet sich auf beiden Flächen, der Grundfläche der Box und ihrer verdoppelten Außenfläche (also der eigentlichen Seitenfläche). Sowohl die Kiste als auch der *Trepante* sind aus Kupfer und Blech gearbeitet. Die Künstlerin hat zwei Versionen davon hergestellt, die auch als solche bezeichnet sind. In der Urversion wächst der

Trepante aus der Innenwand des Behältnisses heraus und entfaltet sein erstes Zentrum noch innerhalb der Box. Das zweite Zentrum liegt auf der ausgeklappten Außenseite und das Ende des *Trepante* verschwindet in der Fläche. Würde man die Kiste nun zuklappen, falteten sich die beiden Spiralen wieder zu zwei kreisförmigen Flächen zusammen und lägen übereinander. Die Kreise sind dann jedoch dem Blick des Betrachters entzogen. Eine dualistische Opposition auf materieller Ebene ist im *Caixa Trepante* nicht gegeben, da er ohne Holzelemente auskommt. Die der Spirale innewohnende Bewegung wird hier performativ nachempfunden. Die Auf- und Zuklapp-Bewegung verlebendigt die *Trepantes* in der Kiste, denn sie veranlasst die Transformation zweier Kreise in die sich spiralförmig entfaltenden *Trepantes*. Die Entfaltung des *Trepantes* funktioniert ähnlich wie Gullars Buch-Gedicht *Não*. Erst durch den Akt des Öffnens entsteht Bedeutung, bei Gullar ist es semantische Bedeutung, bei Clark die Formentfaltung. Hatte sie zuvor in den *Casulos* (vgl. Kapitel 3.2.2) die Bildfläche zusammengefaltet, um Dreidimensionalität zu erlangen, ging sie mit den *Trepantes* den Schritt, den ihr neokonkreter Kollege Amilcar de Castro von Beginn an gewählt hatte: die Fläche einschneiden, um so neue dreidimensionale Formen entstehen zu lassen. Anders als Castro, der sich auf Einschnitte in geometrischen Formen – gerade Linie oder Halbkreis – konzentriert hatte, verwendete Clark die Spirale als Grundform und heftete verschiedene spiralförmig eingeschnittene Kreise an den Enden aneinander, zum Teil seitenverkehrt, sodass sie die Form eines Möbius Bands erhalten. Auch nahm sie letztlich keine Faltungen mehr vor, sondern überließ die Form sich selbst. Die Kiste wird zur spatialen Einheit der Formentfaltung, die zwar durch einen potentiellen Teilnehmer initiiert wird, indem er die Kiste öffnet, doch der Entfaltungsprozess ist relativ anarchisch, da durch die Spiralform praktisch keine feste Richtung vorgegeben ist.



Abb. 44: Lygia Clark, *Caixa trepante*, 1965. Kupfer, 25 x 50 x 25 cm, Sammlung Eugenio Pacelli P. dos Santos, Associção „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 208).

Ein weiterer *Trepante* fällt aus der Reihe des Dialogs mit dem organischen Material des Baumes. Dieser *Trepante* (1965), bestehend aus zwei Kupferspiralen, die jeweils in zwei Richtungen aufgeschnitten wurden, windet sich stattdessen um einen auf der Seitenkante aufgestellten Karton. Dieser hat keinen Deckel, ist also nicht zuklappbar oder anders verschließbar. Er gibt also einen möglichen Raum vor, der eingeschlossen werden könnte, und der *Trepante* kokettiert mit dieser Möglichkeit. Gleichzeitig ist sie jedoch real gar nicht gegeben.

Ein entscheidender Unterschied zu den anderen *Trepantes* stellt die Perforation des Kartonmaterials dar. An drei Stellen durchsticht das

Ende der Spirale den Karton von außen nach innen. Die Konnotation der Materialien ist in diesem *Trepante* invertiert. Der Karton, der, aus Pappe bestehend, eher ephemerer Natur und wenig resistent ist (er wird vom Kupfer perforiert), wirkt im Gegensatz zu den Kupferspiralen – eigentlich aus einem wesentlich resistenteren Material als Pappe – robust und hart. Den Kupferspiralen hingegen, die sehr fein gearbeitet sind, ist eine gewisse Fragilität immanent. Das Wechselspiel zwischen organisch und konstruiert entfaltet sich in diesem *Trepante* auf der Materialebene. Der eigentlich fragile Pappkarton erweist sich als harte geometrische Form, während die Kupferspiralen sich scheinbar weich um ihn herumwinden.

Die sehr variationsreichen Arbeiten, die in diesem Unterkapitel diskutiert wurden, zeigen auf unterschiedliche Weise, wie sie durch die spezifischen Beziehungen, die sie zwischen Materialität, Form und sensorialer Erfahrung aufbauen, das Primat des Konstruktiven/Konkreten in eine Leibperspektive versetzt haben. Zunächst wurde aufgezeigt, wie Sprache und Form in den Arbeiten von Ferreira Gullar und Lygia Pape als Ausdrucksmedien des jeweils anderen eingesetzt werden. Ihre Experimente konzentrierten sich daher auf den Ort, an dem der Signifikant das Signifikat austrägt: das Blatt Papier, das auch eine Fläche ist, und das Buch als ein dreidimensionaler Container. Ausgehend von dem Container als Aktionseinheit der Künstler wurden außerdem Arbeiten von Hélio Oiticica und Lygia Clark untersucht, die sich diesem speziellen Medium widmeten. Die Werkanalyse hat dabei gezeigt, dass vermeintlich dualistisch ausgerichtete Kategorien wie Raum und Zeit organisch und konstruiert in einander verwoben sind und diese Verflechtung das Konstruktive/Konkrete erst zu einer Kippfigur werden lässt.

5.2 Der Leib und der *White Cube* – kulturelle Kodierungen ästhetischer Erfahrbarkeit

Die neokonkreten Arbeiten und insbesondere diejenigen, die eng mit der konkreten Poesie verbunden waren, sind – wie im letzten Unterkapitel

dargelegt wurde – hauptsächlich kleinformatige, „handgerechte" Objekte, die überwiegend aus fragilen Materialien wie Papier und Karton sowie Sperrholz, Blech und Aluminium gefertigt sind. Ein Großteil dieser Objekte war zudem für die manuelle Interaktion des Betrachters bestimmt. Das konstruktive/konkrete Moment kippt in diesen Arbeiten auf eine Weise, dass der nunmehr zum Akteur gewordene Zuschauer die Objekte über die taktile Manipulation selbst semantisch auflädt. Diese Werke warfen und werfen jedoch die Frage auf, wie sie in einem Ausstellungskontext überhaupt funktionieren können, der – als *White Cube* konzipiert – ein Verhaltensregime oktroyiert, in dem alle anderen Sinne außer dem des Sehens kategorisch ausgeschlossen sind. Das Paradigma des *White Cube* ist im Westen auch nach dem kritischen Essay des Künstlers und Kritikers Brian O'Doherty in den 1970er Jahren im Zentrum kuratorischer Praxis geblieben (Ryan und O'Doherty 2012, 12). Dieses Paradigma ist auch im brasilianischen Kunstkontext etabliert worden. Die taktile Erfahrbarkeit der neokonkreten Werke ist daher in hohem Maße von ihrem Ausstellungskontext abhängig, der zwar in Brasilien wie in Europa auf dem Prinzip des *White Cube* beruht, der jedoch kontextabhängig unterschiedlich konstituiert ist, wie bereits in Kapitel 2.1 beschrieben. Zunächst löst der *White Cube* Kunst aus jeglicher Zugehörigkeit heraus:

> The ‚white cube' […] constitutes a synonym for a North American and European art that conceals all social, gender, religious, ethnical differences in the name of aesthetic autonomy and a universal language of forms, thus suppressing the social, national, ethnic, religious, and gender conditions of the origin of art (Weibel 2007, 139).

Diese Herauslösung von Kunst aus jeglicher Kontextualisierung in machtaufgeladenen Zusammenhängen, also aus Geschichte und Gesellschaft generell, um sie einer scheinbar unabhängig davon existierenden universellen Ästhetik zu verschreiben, ist einerseits bereits Ausdruck der Moderne und dem ihr inhärenten Anspruch auf Universalität selbst. Andererseits kann ein solches Unterfangen nur scheitern, da die weiße Zelle als Raum dennoch an irgendeinem spezifischen realen Ort existiert, der sowohl historisch als auch sozial in bestimmte Gefüge eingebunden ist. Damit produziert der *White Cube* vor allem Ausgrenzung,

in dem er das Ästhetische vom Sozialen und Kognitiven trennt (2007, 140).

Der *White Cube* hat sich in Brasilien nicht immer in seiner nordamerikanisch-europäisch geprägten Konsequenz durchgesetzt, schon allein aufgrund der manchmal prekären räumlichen Situationen, mit denen sich die Künstler konfrontiert sahen. Dennoch testen gerade die neokonkreten Objekte, die sich im Grenzgebiet zwischen Literatur und Kunst bewegen und durch taktile Aneignung aktiviert werden, die Grenzen des Transformationspotenzials des *White Cube*-Konzeptes aus.

Eine Ausstellung in São Paulo[139] (2012) widmete sich den Medien Buch und Behälter als Orte künstlerischer Praxis in Brasilien, denn ihre Verwendung lässt sich bis in die Gegenwart verfolgen. Der britische Kunstkritiker Guy Brett stellte in einem Aufsatz im dazugehörigen Katalog folgende zentrale Frage:

> The phenomenon is founded in a fascinating paradox. Why, when they were concerned with projecting art out of the gallery and museum into life-situations were Brazilian artists of the avant-garde so interested in these restricted and contained vehicles with their association with the library and the archive. (Brett 2012, 10)

Brett beantwortet diese Frage mit dem gleichen Argument, das häufig verwendet wird, um die konstruktivistischen Tendenzen in Lateinamerika und insbesondere in Brasilien zu erklären. Das Paradoxon entspringe dem Wunsch nach Ordnung in der Konfrontation mit dem „permanenten Chaos", „der unkontrollierbaren Realität des Kosmos, der Natur oder der Stadt, die uns immer umgibt" (2012, 10). Konstruktion wird als Heilmittel gegen die als chaotisch-anarchisch erfahrene Realität verstanden.

Diese Interpretation birgt jedoch eine Einschreibung der Kunstpraxis in Diskurse, die festgeschriebene und statische Konstrukte kultureller Differenz zum Ausgangspunkt nehmen, denen diese Arbeit gerade entgegenwirken will. Vielmehr ist es notwendig, die konkreten historischen Ausstellungsbedingungen sowie den Umgang der beteiligten Künstler selbst mit dieser Frage zu untersuchen. Eine kultursensible

139 *Aberto/Fechado: Caixa e livro na Arte Brasileira*, Ausstellung in der Pinacoteca do Estado, São Paulo (20.08.2012–13.1.2013).

Analyse fragt außerdem nach dem Status, den die verwendeten Objekttypen – Buch und Behältnis – in Brasilien in den 1950/60er Jahren besaßen. In einem Land, das über ein relativ kleines Verlagswesen verfügt und Auflagen produziert, die häufig nach kurzer Zeit vergriffen sind und in dem man in den 1950er Jahren ausschließlich erwartungsvoll in die Zukunft blickt, werden Bücher nur bedingt als zuverlässige Speichermedien für Wissen betrachtet. Das Schaffen von Identität durch Praktiken des Konservierens und Archivierens ist historisch zunächst in Europa geprägt worden. Institutionalisierte Archive sind zudem eng mit einer kolonialen Praxis verknüpft. Die Möglichkeit, Wissen – auch über Artefakte – systematisieren und speichern zu können, wurde als eine Form der Machtausübung bzw. – sicherung erkannt. Wie in Kapitel 2.1 bereits dargelegt wurde, ist eine Institutionenbildung in Brasilien vielfach erst in den späten 1940er Jahren begonnen worden. Bücher existieren dort also zunächst in der Gegenwart ihres Herstellungsmomentes und dem Kontakt mit dem Leser.

In diesem Unterkapitel werden daher zunächst die historischen Ausstellungen in den Blick genommen und in einem zweiten Schritt wird darauf eingegangen, wie die Künstler mit der Körperbezogenheit ihrer Arbeiten umgegangen sind.

Zunächst muss angemerkt werden, dass die neokonkreten Künstler nicht alle und auch nicht von Beginn ihrer Bewegung an darauf aus waren, Kunst außerhalb des musealen Kontextes zu positionieren. Die beiden bildhauerisch arbeitenden Künstler der Bewegung, Amilcar de Castro und Franz Weissmann, schufen zwar vorwiegend Skulpturen, die für den öffentlichen Raum gedacht und ohnehin nicht auf das Museum angewiesen waren, doch waren sie auch kaum an der Zuschauerbeteiligung interessiert, wie ihre visuell und poetisch arbeitenden Kollegen (Gullar 2007, 103).

Vielmehr entstanden die künstlerischen Experimente der Neokonkreten bereits in einem institutionalisierten Kontext. Die erste neokonkrete Ausstellung[140] fand im März 1959 im Museum für Moderne

140 Beteiligt waren nur die Künstler, die auch das Manifest unterschrieben hatten: Lygia Clark, Lygia Pape, Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Theon Spanudis und Reynaldo Jardim.

Kunst in Rio de Janeiro statt, wo die beteiligten Künstler in den Malklassen von Ivan Serpa ihr Handwerkszeug gelernt und sich mit den Theorien der europäischen Avantgarden vertraut gemacht hatten. Wie bereits in Kapitel 2.1 dargelegt wurde, waren die Museen in Brasilien nach europäischem Vorbild geschaffen worden und übernahmen für die Präsentation moderner Kunst auch den *White Cube* als idealen Ausstellungsraum. Der Künstler und Kunstkritiker Brian O'Doherty schrieb in seinem bereits kanonisierten Text über den *White Cube*, dass dieser den „Gedanken nahelege, dass, während Augen und Verstand in ihm willkommen [seien], dies für raum-greifende Körper nicht [gälte]" (O'Doherty 1996, 11). Das Museum – und damit auch der *White Cube* – habe jedoch gleichzeitig eine zentrale Rolle in der „Institutionalisierung westlicher Annahmen darüber [gespielt], wie wir Objekte durch kulturelle Prozesse begreifen" (Edwards, Gosden und Phillips 2006, 3). Gleichzeitig wirkt jedoch die Institutionalisierung des *White Cube* in regional/national geprägten visuellen Kulturen wiederum auf eine Diversifizierung seiner Konzeption.

Die neokonkreten Arbeiten und insbesondere Aspekte körperbezogener Zuschauerintervention sind daher in dem Spannungsverhältnis zu betrachten, das die verschiedenen Wahrnehmungsmöglichkeiten ästhetischer Objekte in Brasilien mit sich bringt. Auf der einen Seite reproduzieren die Museen in dem Land die westliche Hierarchie der Sinne, auf der anderen ist jedoch weder diese Museumspraxis noch das cartesianische Denken, auf dem diese Hierarchie basiert, historisch in Brasilien verwurzelt. Das zeigen die Studien von Serge Guilbaut (1997, 2009), der die unterschiedlichen Vorstellungen herausgearbeitet hat, die der französische Kunstkritiker Leon Degand und seine brasilianischen Mitarbeiter hatten, als sie gemeinsam das erste moderne Kunstmuseum in Brasilien aufbauen wollten. Die Museenlandschaft in Rio und Brasilien generell war zum Zeitpunkt der ersten neokonkreten Ausstellung jedoch längst nicht so stark ausgeprägt wie in Europa und der Grad der Institutionalisierung des gerade einmal zehn Jahre alten MAM-Rio eher gering. Eine kuratorische Instanz gab es nicht und die beteiligten Künstler bauten selbst ihre Ausstellungen auf.

5.2.1 Die neokonkreten Ausstellungen 1959–1961

Insgesamt gab es vier neokonkrete Ausstellungen zwischen 1959 und 1961, wobei offiziell nur drei gezählt werden, da die zweite in Salvador de Bahia als Wiederaufbau der ersten Ausstellung gilt (Galeria de Arte Banerj 1984, ohne). Nachdem die erste im MAM-Rio und die zweite im selben Jahr in Bahia stattfanden, wurde die dritte 1960 im Ministerium für Bildung und Kultur in Rio de Janeiro aufgebaut und die vierte ein Jahr später im Museum für Moderne Kunst in São Paulo. In der ersten neokonkreten Werkschau waren allerdings noch kaum interaktive Werke zu sehen. Sie war beschränkt auf die Unterzeichner des neokonkreten Manifests (Lygia Pape, Lygia Clark, Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Theon Spanudis, Reynaldo Jardim und Ferreira Gullar) und zeigte einige von Papes Holzdrucken (*Tecelares*) und ausgewählte Stücke der Serie *Superfícies moduladas* von Clark. Castro und Weissmann zeigten Skulpturen und die einzigen haptisch rezipierbaren Werke waren Gullars *Livro-poemas*. Es ist bemerkenswert, dass die *Poemas-livros/ xilogravuras* und die *Livro-objetos* von Lygia Pape auf dieser Ausstellung nicht zu sehen waren, obwohl sie zwischen 1957 und 1960 entstanden und letztere auch manipulierbar waren. Gender könnte dabei eine wichtige Rolle gespielt haben. Zwar waren zwei Künstlerinnen Mitglieder der neokonkreten und zuvor auch konkreten Bewegung, doch der Bereich der Poesie blieb eindeutig männlich dominiert. Die Dichter der neokonkreten Bewegung waren bis auf Lygia Pape, die eine Zwischenposition einnahm, alle männlich. Ferreira Gullar dominierte sowohl die theoretische Untermauerung der Gruppe als auch den Bereich der Poesie. Pape berichtete in einem Interview, dass sie die *Poemas-livros* zunächst unter einem Pseudonym an das *SDJB* sandte, obwohl sie selbst dort zeitweise arbeitete. Erst als Gullar und Reynaldo Jardim ihre Gedichte für gut und daher für wert befanden, abgedruckt zu werden, gab sie sich als Autorin zu erkennen. (Pape, L. Carneiro und Pradilla 1998, 14)

Acht Monate nach der Eröffnung der ersten neokonkreten Ausstellung, wurde sie im *Belvedere da Sé* bzw. der *Galeria do Departamento Municipal de Turismo* in Salvador de Bahia gezeigt. In der Zwischenzeit war der Bildhauer Willys de Castro formal der Bewegung beigetreten

und auch die Künstler Hélio Oiticica, Aluísio Carvão sowie die Dichter Carlos Fernando Fortes de Almeida und Cláudio Melo e Souza nahmen an der Ausstellung in Bahia teil. Dort wurden erstmals interaktive Werke wie Lygia Papes *Livro da criação* gezeigt. Insbesondere die dreidimensionalen Werke Lygia Clarks und Hélio Oiticica sorgten in Bahia für Aufmerksamkeit (Midlej 2014, ohne). Der überwiegende Teil der beteiligten Künstler reiste zum Aufbau der Ausstellung an und die Lokalpresse berichtete sogar über die unzulängliche Unterstützung, die sie dabei erhielten.

> Lamentavelmente ontem à noite a exposição ainda estava por montar e a falta de qualquer assistência material aqui na Bahia, obrigou os expositores a lavarem com as próprias mãos o chão e as paredes do Turismo e depois levantarem os painéis (*Jornal do Diarios Associados* 1959, 3, zit. nach Midlej 2014).[141]

Es ist bemerkenswert, dass diese Ausstellung nicht als zweite neokonkrete Ausstellung in die brasilianische Kunstgeschichte eingegangen ist, sondern nur als Variante der ersten, obwohl nicht nur wesentlich mehr Künstler beteiligt waren, sondern auch die Künstler, die ursprünglich das Manifest unterzeichnet hatten, Werke zeigten, die sie erst in den letzten acht Monaten angefertigt hatten und die deshalb in Rio noch gar nicht gezeigt worden waren. Es handelte sich also de facto um eine ganz andere Ausstellung. Dass sie dennoch nicht offiziell als eigenständig in die Kunstgeschichte eingegangen ist, zeugt von der in Brasilien reproduzierten Achse von Zentrum und Peripherie, mit der lange Zeit die Beziehungen zwischen Europa und Lateinamerika beschrieben wurden. Innerhalb Brasiliens verlief diese Achse zwischen dem ökonomisch besser stehenden Süden (allen voran São Paulo, aber auch Rio und Porto Alegre) und dem Norden und Nordosten zu dem auch die Stadt Salvador de Bahia gehört. Dabei hatte die Ausstellung in Bahia besonders große Wirkung. So behauptet der Kunsthistoriker Dilson Midlej, sie sei Ausgangspunkt für Überlegungen zur Einrichtung einer eigenen

141 “Gestern Abend war die Ausstellung leider noch nicht fertig aufgebaut und das Fehlen jeder materiellen Unterstützung hier in Bahia zwang die Aussteller, den Boden und die Wände mit den eigenen Händen zu reinigen und erst dann ihre Werke anzubringen.”

Biennale gewesen, die fünf Jahre später stattfand (2014, ohne). Die Ausstellung in Bahia erweist sich auch deshalb als besonders zentral, weil auf ihr erstmals die wichtigen haptisch erfahrbaren Werke gezeigt wurden. Offenbar gab es außerdem Pläne, die Bahia-Ausstellung nach Deutschland zu holen und in Stuttgart im Rahmen einer internationalen Konkreten Kunstausstellung zu zeigen (o.A., 14. November 1959).

Die haptischen Arbeiten stießen aber gerade im Publikum eher auf Skepsis. Midlej beschrieb das als ironischen Widerspruch zu den hohen Ansprüchen der Künstler selbst.

> O irônico é que ainda que o neoconcretismo pregasse a participação ativa das pessoas, a dificuldade encontrava-se exatamente na aceitação das obras junto ao público, em função da radicalidade das proposições e da pouca artisticidade emanada visualmente pelas peças, artisticidade esta que deve ser aqui entendida como manufatura e elaboração dos elementos plásticos[142] (Midlej 2014, ohne).

In den letzten beiden Ausstellungen der Bewegung in Rio und São Paulo hatte sich die Zusammensetzung der teilnehmenden Künstler bereits vollkommen verändert. Während ursprüngliche Mitglieder wie Franz Weissmann und Theon Spanudis nicht mehr teilnahmen, zeigten stattdessen Willys de Castro, Décio Vieira, Hércules Barsotti, Osmar Dillon und Roberto Pontual ihre Werke. Décio Vieira war bereits Mitglied der Gruppe *Frente* gewesen und hatte Anfang der 1950er Jahre auch an den Malklassen von Ivan Serpa teilgenommen. Seine konkrete Malerei ähnelte der Alfredo Volpis, mit dem er später zusammenarbeitete. Volpi nimmt eine Zwischenposition ein, da seine konstruktivistischen Werke naive Elemente enthalten und ebenso wie Décio Vieiras Malerei geprägt ist vom sichtbaren Pinselstrich und der auffallend häufigen Verwendung von Pastellfarben. Willys de Castro und Hércules Barsotti waren beide Künstler, die in São Paulo lebten und arbeiteten und von dort aus an der Neokonkreten Bewegung teilnahmen. Sie betrieben dort gemeinsam ein Graphikstudio. Barsotti verwendete als Industriechemiker nur flächig

142 „Obwohl der Neokonkretismus die aktive Beteiligung der Zuschauer predigt, befand sich die Schwierigkeit ironischerweise gerade in der Anerkennung der Arbeiten durch das Publikum aufgrund ihrer Radikalität und des (vermeintlich) fehlenden visuell-ästhetischen Anspruchs der Arbeiten."

aufgetragene Farben und trat eher durch seine ungewöhnliche Formatwahl bei den Leinwänden hervor (Rauten, Hexagone etc.). De Castro fertigte in der neokonkreten Zeit die Serie der *Objetos ativos* an, mit Ölfarbe bemalte geometrische Holzobjekte (Kuben, Quader), auf denen er optische Täuschungen zwischen Zwei- und Dreidimensionalität hervorrief. Osmar Dillon war – ähnlich wie Lygia Pape – sowohl Dichter als auch Maler und versuchte um 1960, die beiden Medien zu verbinden, woraufhin er von Ferreira Gullar eingeladen wurde, an den neokonkreten Ausstellungen teilzunehmen. Roberto Pontual war als Dichter vertreten, machte sich später jedoch vor allem als Kunstkritiker einen Namen.

1960 erreichte die Präsenz konkreter Kunst der landeseigenen Produktion einen Höhepunkt. Neben der neokonkreten Ausstellung war im MAM-Rio eine Retrospektive der konkreten Arbeiten der Gruppe *Ruptura* aus São Paulo zu sehen (Bottallo 2011, 112). Im Gegensatz zur Ausstellung in São Paulo 1961, die verrissen und kaum wahrgenommen wurde, löste die Werkschau der neokonkreten Künstler in Rio positive Reaktionen aus (vor allem der Kunstkritiker Mario Barata schrieb ausführlich im *Suplemento Literário* des *Diário de Notícias* über die Ausstellungen (Gullar 2015, 203–8), nicht zuletzt auch deshalb, weil Ferreira Gullar eine ausführliche Kritik im *SDJB* veröffentlichte (Gullar, 12. November 1960).

5.2.2 Der Umgang der Künstler mit taktiler Erfahrbarkeit

Die Frage nach der möglichen taktilen Rezeption einiger neokonkreter Werke beschäftigte auch die Künstler selbst. Sie hatten durchaus ein ambivalentes Verhältnis dazu, wohin ihre Experimente führen würden und welche Implikationen damit verbunden waren. Lygia Papes *Livro-objetos* sowie die *Livro-poemas* und die Serie der Bücher, in denen sie ihre konkreten Druckgraphiken den Gedichten aus dieser Zeit gegenüberstellt, wurden zuerst 1957 in der Redaktion des *Jornal do Brasil* präsentiert und erst in der zweiten Neokonkreten Ausstellung in Rio de Janeiro 1960 auch öffentlich ausgestellt. Allerdings wurden die *Livro-objetos* in dieser Ausstellung auch an der Wand hängend ausgestellt, wo

sie nicht per Hand manipuliert werden konnten (Machado 2008, 80). Auch Ferreira Gullar räumt ein, dass die aktive Zuschauerbeteiligung zu einem nahezu unlösbaren Problem wird.

> Não obstante, a efetiva participação do espectador implica, no caso dos Bichos de Lygia Clark, por exemplo, problema de difícil solução: é que a manipulação dessas obras e as placas de metal se articulam mediante frágeis dobradiças. Deste modo, a participação se mantém como uma possibilidade virtual. (Gullar 2007, 102)

Auch Lygia Pape behauptete in einem Interview, es sei schmerzhaft für sie zu sehen, dass das Buch der Schöpfung (*Livro da cricação*) in den Händen der Ausstellungsbesucher langsam „zerfledderte“, vor allem, da sie nur eine einzige Kopie davon angefertigt hatte. Sie hätte darüber nachgedacht, Repliken oder Prototypen aus haltbarerem Material für zukünftige Ausstellungen herzustellen. (Mattar 2003, 96) Zunächst hatte sie für jede erneute Ausstellung eine weitere Kopie des *Livro da criação* per Hand angefertigt und die durch Intervention zerstörte Version weggeworfen (Pape, L. Carneiro und Pradilla 1998, 34). Gleichzeitig wollte sie aber auf keinen Fall auf die Manipulierbarkeit der Buchseiten verzichten, da sie dies als zentral für ihre Arbeit empfand. Schließlich entstand eine Edition von drei (gleichen) Büchern und zwei Prototypen, die die Künstlerin selbst behielt (ibid.). Es muss außerdem beachtet werden, dass die neokonkreten Ausstellungen eher klein und überschaubar waren[143]. Die Künstler waren von Anfang an nicht auf eine Vermarktung oder einen möglichen Verkauf ihrer Werke aus, denn von der Existenz eines Kunstmarktes kann in Brasilien Ende der 1950er Jahre kaum die Rede sein. Daher zeugen die verwendeten Materialien, das Kleinformat und die Möglichkeit des Anfassens bestimmter Werke auch von den damaligen Produktionsbedingungen in Brasilien und dem eher geringen Aquisitionspotenzial der Künstler.

Für die neokonkrete Ausstellung löste Pape das Problem zunächst, indem sie die Seiten einzeln herausnahm und im Stadtraum von Rio de Janeiro an einem Ort und in einem bestimmten Kontext fotografierte,

143 Die erste neokonkrete Ausstellung bestand aus 63 Objekten und 11 ausgestellten Gedichten. Für die weiteren neokonkreten Ausstellungen sind kein Katalog und daher auch keine konkreten Zahlen überliefert.

welcher die semantische Bedeutung der Seite in der Schöpfungsgeschichte hervorhob. Dabei kam den Lichtverhältnissen während des Fotografierens eine wichtige Rolle zu. In der Seite *Luz* ist dies besonders markant. *Luz* besteht lediglich aus einer gelben Fläche, aus der in der Mitte ein quadratisches Loch herausgeschnitten wurde. Auf dem Foto hält die Künstlerin die Platte gegen die Sonne und ein Lichtstrahl fällt durch den Ausschnitt und hinterlässt im Schatten der gesamten Seite einen quadratischen Sonnenfleck. *Luz* und das Sonnenlicht stellen das Bild her, das auf dem Foto gezeigt wird. *Luz* wird so überhaupt erst semantisch aufgeladen, eine Wirkung, die ein potentieller Ausstellungsbesucher im *White Cube* kaum in gleicher Weise erzeugen konnte. Das künstliche Licht der Präsentationsräume würde nicht die gleiche Wirkung bieten.

Acht Jahre später, als sich die Künstlerin bereits dem Medium Film zugewandt hatte und verschiedene Filme drehte, fertigte sie außerdem einen Film vom Buch der Schöpfung an, in dem sie selbst die Seiten manipuliert und dabei den Text aus dem Off spricht, den sie für die Vorstellung des Buches während der Vernissage der neokonkreten Ausstellung geschrieben hatte und der die Schöpfungsgeschichte poetisch wiedergibt. Auf diese Weise hat die Künstlerin zwar eine Möglichkeit gefunden, den ursprünglichen Sinn dieses Werkes festzuhalten, aber gleichzeitig ihre eigentliche Intention aufgegeben. Der Betrachter/Teilnehmer sollte selbst das Buch kreieren und seine eigene „Schöpfungsgeschichte“ herstellen. Durch den gesprochenen Text auf dem Video ist das Buch nun doch auf die biblische Schöpfungsgeschichte festgeschrieben und die fehlende taktile Intervention verunmöglicht die ursprünglich intendierte Erkenntnisweise.

Als Sammlungsstück im MoMA New York ist das Buch der Schöpfung mittlerweile Teil des internationalen Kanons moderner Kunst geworden und nur noch in einer Vitrine zu betrachten. Der Film fungiert als Hilfsmittel zur Überbrückung der zeitlichen Diskrepanz zwischen Herstellungsmoment und aktuellem Ausstellungsmoment. Doch die Frage ist, ob das eigentliche Werk, das Buch, nicht vielmehr zur bloßen dinglichen Dokumentation seiner selbst geworden ist. Andererseits ist es kaum möglich, diese Art von Werk anders dem „Zahn der Zeit“ zu entreißen, als es seiner ursprünglichen Bedeutung zu berauben und dem

Ausstellungsbesucher erneut rein visuell erfahrbar zu präsentieren. Doch dabei stellt sich die Frage: Ist in diesem Falle die Dokumentation nicht ausreichend? Wozu ist es noch notwendig weiterhin vorzugeben, es handele sich um das eigentliche Werk, wenn es seine ursprüngliche Bedeutung längst eingebüßt hat? Das Verhaltensregime des *White Cube* wirkt hier gemeinsam mit dem internationalen Kunstmarkt weiter. Werke, die nicht in diesen Kontext hineinpassen, werden zu solchen gemacht: Das *Livro de criação* in der Vitrine ist zu einem auratischen Objekt à la Benjamin verkommen, das nur noch visuell bewundert werden darf.

Insbesondere Lygia Clark und Hélio Oiticica wurden für ihre materiell ephemeren Arbeiten der späten 1960er und 1970er Jahre bekannt. Clark widmete sich in ihrem Pariser Exil (1970–78) mit ihren Kunststudenten an der Sorbonne performativen Experimenten, während Oiticica zunehmend Environments gestaltete, die er als Vorschläge, später auch als Programme bezeichnete. Vor allem für Oiticica war jedoch die Präservation seiner Werke von zentraler Bedeutung. Er fertigte detaillierte Skizzen von seinen Objekten an und hinterließ konkrete Beschreibungen zum Nach- und Aufbau seiner Werke in Gallerieräumen. Zu Beginn seiner Schaffenszeit war er noch nicht an einer Überwindung des *White Cube* interessiert. 1960 schrieb der Künstler über seine Serie der weißen *Bilaterais*: „Branco em cima, branco em baixo; quisera ver um quadro meu numa sala vazia, toda cinza claro. Só aí creio que viverá em plenitude“[144] (Oiticica 2008j, 78).

Als Ferreira Gullar 1961 zu dem Schluss kam, dass die neokonkreten Experimente in eine Sackgasse geführt hatten, schlug er verschiedene Endszenarien vor, um den Bruch öffentlich zu machen. Als eine Art „terroristischer Akt“ wollte Gullar die Objekte der neokonkreten Künstler bei Nacht im Stadtraum von Rio verteilen, „sodass die Menschen diese merkwürdigen Objekte auf den Straßen, in den Parks und öffentlichen Plätzen verstreut vorfänden, wenn sie erwachten“ (Gullar und Jiménez 2012, 85). Oiticica reagierte mit entschiedener Ablehnung auf diese Idee, er hielt Gullars Vorschlag für völlig verrückt. Vor allem

144 “Weiß oben, Weiß unten; ich würde gerne eines meiner Bilder in einem leeren Raum sehen, der vollkommen Hellgrau gestaltet ist. Nur dort glaube ich, würde es sich vollkommen entfalten.”

aber soll er Bedenken gegenüber dieser Idee geäußert haben, da die Menschen die Objekte mit großer Wahrscheinlichkeit zerstören würden (ibid.). In dieser Debatte zeigt sich das Dilemma der neokonkreten Künstler besonders deutlich. Das Bedürfnis, den Betrachter taktil partizipieren zu lassen und der damit einhergehend schwindenden Bedeutung des Objektes als dingliche Präsenz der Kunst kollidiert mit dem Wunsch, die eigenen Werke zu konservieren und dokumentieren. Papes Fotografien der Seiten des *Livro de criação* zeugen von einem Versuch, diese Bedürfnisse zu vereinen.

Gullar ging jedoch noch einen Schritt weiter. Er schlug vor, eine letzte einstündige Ausstellung zu organisieren, die im Moment der Schließung explodieren und schließlich die gezeigten Werke vernichten würde (ibid.). Diese Ausstellung fand niemals statt, denn seine neokonkreten Kollegen waren damit nicht einverstanden. Letztendlich führte die Diskrepanz zwischen dem Anspruch, ihre Werke für die Nachwelt zu konservieren, und der Idee der Zuschauerbeteiligung zum Bruch zwischen den Künstlern und Dichtern. Während Oiticica, Clark und Pape durch diese Diskrepanz zu noch radikaleren Werkentwürfen fanden, führte sie Gullar in eine Krise. Er distanzierte sich von den Zielen und Arbeitsweisen der Avantgarde und betrachtete seine Arbeit „am Rande der Sprache“ als Endpunkt, die für ihn nur zur „Auflösung der Poesie“ selbst führen konnte (Gullar und Jiménez 2012, 85). Dabei spielten auch praktische Überlegungen eine Rolle. „Was I going to continue constructing architectural spaces and objects I didn’t even have a place to store?“ (ibid.).

Das Werk *Vergrabenes Gedicht* (*Poema enterrado*, 1959) kann bereits als paradigmatisch für den Höhe- und Wendepunkt in Gullars Arbeit betrachtet werden. Mit dieser Gedicht-Installation bewegte er sich nicht nur am Rande der Sprache, sondern war auf dem besten Wege, sich in einen bildenden Künstler zu verwandeln, wie er selbst feststellte (Gullar und Jiménez 2012, 85). Bemerkenswert an dieser Installation ist jedoch vor allem, dass Gullar dabei den Ausstellungsraum gleich mitkonzipierte. Der „Leser-Besucher“ – dieses Wort verwendet Gullar selbst – betritt über eine Treppe einen unterirdischen, quadratischen, weißen Raum (3 x 3m), wortwörtlich einen *White Cube*, in dessen Mitte

ein roter Würfel (50 x 50cm) auf dem Boden steht, dessen Unterseite offen ist bzw. fehlt. In einem kleinen Vorraum fand der Leser-Besucher zunächst die Verhaltensinstruktionen vor. Er ist dazu angehalten, den Würfel anzuheben, unter dem sich zwei weitere Würfel (grün, 30 x 30cm, weiß, 10 x 10cm) verbergen, die, dem Matroschka-Prinzip folgend, als jeweils kleinere Version des vorherigen ineinander stehen. Unter dem letzten, dem weißen Würfel, ist das Wort *rejuvenesça* („verjünge" im Imperativ) versteckt. Der Aufruf zum Verjüngen kann auch als radikale Haltung Gullars zur Erneuerung der Kunst gelesen werden. Bedeutungen von Kunstwerken müssen generell immer wieder aufs Neue performativ hergestellt werden, und Gullar will den Leser zu genau einer solchen Aushandlung anhalten.

Nachdem der Leser-Besucher das Wort gelesen hat, sollte er die Würfel wieder in die Ausgangsposition zurückstellen und noch in dem Raum verweilen. Der Ausstellungsraum ist zugleich Teil des Gedichts und der Leser-Besucher penetriert diesen körperlich, er betritt das Gedicht, sodass der Leseakt nur noch ein Teil der Gedichtrezeption ist. Die taktile Erfahrung des Anhebens der Würfel sowie die Raumerfahrung im *White Cube* tragen gleichwertig zum Verständnis des Gedichtes bei. Auf diese Weise hat Gullar nicht nur die vollständige leibliche Integration des Leser-Besuchers in das Gedicht geschaffen, sondern auch den Ausstellungsraum der Moderne in das Gedicht integriert. Dennoch benötigt auch der scheinbar zeit- und ortlose *White Cube* letztendlich einen Platz in der Welt, an dem er konstruiert werden kann. Dieser sollte im *Poema enterrado* unterirdisch sein. Der *White Cube* muss gleichsam begraben werden, damit neue Kunst daraus hervorgehen kann (*rejuvenesça*), die einzig vom Leser-Besucher aktiviert wird. Eine solche Installation hat schwerlich Platz in einem Museum – es wäre paradox, das Begräbnis des *White Cube* im *White Cube* zu zelebrieren. Die Installation wurde zunächst auch nur als Konzeption im *Jornal do Brasil* veröffentlicht. Doch was für Gullar das Ende der Poesie und der Kunst und eine Krise bedeutete, eröffnete Oiticica einen neuen Weg. Er war so begeistert von Gullars *Poema enterrado*, dass er seinen Vater überredete, die Installation im Garten seines neuen Hauses aufzubauen (Gullar und Jiménez 2012, 84). Dass der unterirdische *White Cube* am Tag der Einweihung durch

einen tropischen Regenguss geflutet und zerstört wurde (ibid.), mutet wie Ironie des Schicksals an. Schließlich bekam Gullar doch noch seine öffentliche Zerstörungszeremonie, die für ihn den Endpunkt seiner neokonkreten Phase darstellte. Dennoch ist davon auszugehen, dass auch ihm die neokonkreten Arbeiten nicht egal waren. Schließlich wird die Konzeption des *Poema enterrado* immer wieder abgedruckt (Gullar 2007; Gullar und Jiménez 2012) und er selbst bezeichnet es selbstbewusst als „einen der reichsten Beiträge, den der Neokonkretismus für die westliche Kunst geleistet hat“ (Gullar und Jiménez 2012, 86).

5.3 Konklusion

In diesem Kapitel standen die haptisch-leiblich rezipierbaren Werke der neokonkreten Künstler im Zentrum der Betrachtung. Es wurde die spezielle Beziehung zwischen Text und bildender Kunst der neokonkreten Objekte herausgearbeitet, um aufzuzeigen, wie die Verbindung beider Genres über die haptische Aneignung durch den Betrachter die Idee des Konkreten/Konstruktivistischen in einer Weise umwerten, sodass leiblich-körperliche Partizipation in konkreter Kunst möglich wird. Damit diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen überhaupt stattfinden konnte, war die Beziehung zwischen Künstlern und Dichtern essentiell, da sich beide Genres in einer bisher nicht dagewesenen Form gegenseitig befruchteten. Über den Symbolcharakter von Schrift hinaus, den die konkreten Dichter bereits für sich entdeckt hatten, wählten die Neokonkreten stattdessen einen Zugang über den Tastsinn und die tastbare Dimension von Literatur (Buch, Papier), um Bedeutung – sowohl von Worten als auch von Formen – leiblich erfahrbar zu gestalten.

Während Ferreira Gullar sich als Dichter der visuellen Kunst annäherte und seine Poesie dem Tastsinn öffnete, gingen Hélio Oiticica und Lygia Clark den umgekehrten Weg. Oiticica integrierte Poesie in einige seiner Werke und Clark verwendete das Buch als Ausdrucksort ihrer künstlerischen Praxis, ohne dabei jedoch Text zu benötigen. Lygia

Pape, die sich von vornherein als Dichterin und Künstlerin verstand, fusionierte beide Genres über ihre verschiedenen Buchobjekte, die teilweise mit und teilweise ohne Schrift operieren. Sowohl Clark als auch Pape arbeiteten mit dem Buch als Träger und Behältnis von Symbolen, die auf Bedeutungsstrukturen verweisen, ohne dabei jedoch auf Text zurückzugreifen. Vielmehr übertragen sie die ursprünglich als Text konzipierten Symbole, die normalerweise in einem Buch zu finden sind, auf Formen (Pape) und Materialien (Clark), die haptisch erfahrbar ebenso Bedeutung generieren wie Buchstabensymbole.

Im zweiten Teil sind die historischen neokonkreten Ausstellungen in den Blick genommen worden, um ihre ambivalente Dynamik und die spezifischen Situationen, in denen die diskutierten Werke entstanden sind, aufzuzeigen. In der Analyse der Positionen der Künstler im Umgang mit der *White-Cube*-Problematik in Bezug auf ihre haptisch-leiblich rezipierbaren Werke stellte sich heraus, dass die Künstler selbst keine klare Vorstellung von allen Implikationen besaßen, die ihre Werke im Ausstellungskontext hervorbringen, und selbst höchst ambivalent agierten. Diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ist der spezifischen Situation der 1950/1960er Jahre in Rio zuzuschreiben. Diese Zeit war einerseits geprägt von der Übernahme europäischer Prämissen in der Kunstpräsentation, die sich teilweise in den neu gegründeten Kunstmuseen (MAM-RJ, MASP, MAM-SP, MAC) äußerte. Andererseits wurden zunehmend eigene, lokal und teilweise sogar von den Künstlern selbst entwickelte Ausstellungskonzepte umgesetzt, wie etwa die Präsentation der überwiegend europäischen Meisterwerke der Sammlung Chateaubriand im MASP, die, anstatt an Wänden, an durchsichtigen Glasplatten hingen und vom Betrachter umrundet werden konnten. Zudem entwickelten die neokonkreten Künstler ihre haptisch rezipierbaren Werke auch aus der konkreten Erfahrung heraus, dass die aus Europa importierten Konzepte und Ideen nicht ohne Transformation und Adaption an die lokalen Gegebenheiten funktionieren konnten. Darüber hinaus erweist sich das ambivalente Verhältnis sowohl der Ausstellungskontexte als auch der Künstler selbst zur Berührbarkeit ihrer Arbeiten als Spiegel des Spannungsverhältnisses zwischen Institution und Werk, das gerade die Ästhetik der Taktilität, wie sie mit Diaconu zu Beginn des Kapitels entwickelt wurde, ausmacht.

6 Leibliche Haptik, sprachliche Semantik und Konstruktivismus: *vontade construtiva* und *arte concreta semântica*

Der Übergang von den 1950er zu den 1960er Jahren in Brasilien wird meist als durch eine scharfe Zäsur sowohl auf kultureller als auch auf politischer Ebene geprägt beschrieben (Calirman 2012). Tatsächlich fand diese Zäsur schrittweise statt, beginnend mit einem Regierungswechsel 1960, gefolgt von einem Militärputsch 1964 und der Verschärfung der Repressionen der Militärdiktatur ab 1968, die auch das kulturelle und künstlerische Feld stark betrafen. Die Jahre vor dem Putsch zeichneten sich vor allem durch politische Instabilität aus. Nach dem Ende der Regierungszeit Juscelino Kubitscheks (1956–1960), die – verglichen mit den Jahren zuvor – relativ stabil und von einem wirtschaftlichen Aufschwung begleitet war, folgte der Präsident Jânio da Silva Quadros, der jedoch bereits wenige Monate später wieder zurücktrat. Sein Amt wurde daraufhin von seinem Vizepräsidenten João Goulart übernommen. Der eher links ausgerichtete, im Volksmund Jango genannte Präsident hatte sowohl die katholische Kirche als auch das Militär zur Opposition. Vom wirtschaftlichen Aufschwung der Kubitschek-Ära war wenig übrig geblieben. Goulart hatte stattdessen mit einer drastisch voranschreitenden Inflation und wirtschaftlicher Stagnation zu kämpfen. Zu einer dramatischen Wende kam es jedoch erst 1964, als das Militär einen Putsch durchführte und eine autoritäre Diktatur etablierte, die über zwanzig Jahre andauern sollte.

Auf kultureller Ebene zeichnete sich bereits mit dem Abdanken Kubitscheks eine Richtungsänderung ab. Als eine der letzten Amtshandlungen hatte der Präsident die neue Hauptstadt Brasília eingeweiht, die den Höhepunkt der modernen brasilianischen Architektur darstellte. Die eher kritische internationale Rezeption des Bauprojekts verdrängte die einstmals bewunderten Architekten aus dem internationalen

Blickfeld. Mit Kubitscheks Abdanken endete auch die Zeit, in der die konkrete Kunst neben der Architektur als nationale Ideologie zur Bebilderung des Fortschritts fungierte.

Die politischen Veränderungen der Folgejahre zeigten ihre Auswirkungen auch im Bereich der Kunst. 1961 deklarierte Ferreira Gullar, der als ihr Sprachrohr fungierende Dichter und Theoretiker, die neokonkrete Bewegung für beendet. Nachdem er den Posten des Direktors der *Fundação Cultural da Brasília* angenommen und in die neue Hauptstadt umgezogen war, fanden keine gemeinsamen Ausstellungen der neokonkreten Künstler mehr statt. Fast zeitgleich wurde das Publikationsorgan des Neokonkretismus, die Sonntagskulturbeilage des *Jornal do Brasil* (SDJB), eingestellt. Insgesamt hatte sich das nationale Panorama der Kunstszene diversifiziert und an Einheitlichkeit verloren, wobei die neuen technischen Möglichkeiten und Materialien zu dieser Veränderung beitrugen. Der Einfluss von Fernsehen und Printmedien mit großen Bilddrucken nahm stetig zu. Außerdem wurde in den 1960er Jahren der Einfluss der nordamerikanischen Massenkultur immer stärker und verdrängte zunehmend die ausschließliche Fixierung auf Europa als kulturellen Referenzpunkt der oberen Schichte. Eine wachsende Auseinandersetzung mit Massenmedien und nordamerikanisch geprägter Massenkultur ersetzte allmählich die formale Suche nach Universalität. Dennoch setzte sich – insbesondere bei den Künstlern, die zuvor an den konstruktiv-konkreten Gruppierungen teilgenommen hatten – eine konstruktivistische Tendenz fort, die sich bis in die zeitgenössische Kunstpraxis verfolgen lässt (Kudielka 2010). Nachdem Ferreira Gullar Rio de Janeiro verlassen hatte, übernahm Hélio Oiticica zunehmend die Rolle des Theoretikers. Er veröffentlichte im Verlauf der 1960er Jahre verschiedene Texte in Zeitschriften und Ausstellungskatalogen, in denen er das Konstruktive immer wieder als in der brasilianischen Kunst fortdauernd präsentes Konzept betont. Die französische Kunsthistorikerin Anna Dezeuze behauptet außerdem, Oiticicas Arbeiten aus den 1960er Jahren könnten sowohl als „Extensionen des neokonkreten Projekts“ als auch als „Versuch ihre Mängel zu überwinden“ gelesen werden (Dezeuze

2004, 64)[145]. 1963 hatte Waldemar Cordeiro, der Wortführer der Gruppe *Ruptura*, der Gruppe konkreter Künstler in São Paulo, das Ende der „arte concreta histórica“ deklariert, gleichzeitig jedoch das Konzept der „arte concreta semântica“ ins Leben gerufen (Couto 2012, 75).

Ab Mitte der 1960er Jahre wurde die Kunst in Brasilien zunehmend zum Ort politischen Aktivismus’, einerseits, weil die starke Repression der Militärdiktatur andere Formen des Protests unterband, andererseits, weil das künstlerische Feld bis 1968 noch Freiheiten des Ausdrucks besaß, die auf anderen Ebenen bereits nicht mehr existierten. Diese relative Freiheit des kulturellen Feldes blieb jedoch eine Besonderheit der frühen Diktatur-Jahre und ist erstaunlich, da es vor allem von linksgerichteten Intellektuellen und Künstlern besetzt war. So entwickelten vor allem junge Künstler in diesen Jahren eine explizite Bildersprache, die die repressiven Praktiken der Diktatur kritisierte und teilweise mit klaren sprachlichen Botschaften arbeitete. Neue, junge Künstler wie beispielsweise Antonio Dias, Antonio Manuel, Marcello Nitsche, Rubens Gerchman oder Wesley Duke Lee hatten begonnen, sich wieder mit figurativer Kunst zu beschäftigen. Gleichzeitig verfolgten diese Künstler jedoch auch die von den neokonkreten Künstlern begonnene Auflösung der traditionellen Genres – Malerei, Skulptur etc. – weiter. In Rio fand im MAM-Rio die Ausstellung *Opinião 65* statt, eine von Frankreich-affinen Kunstkritikern und -händlern organisierte Gegenüberstellung von Vertretern des französischen Nouveau Realisme und brasilianischen Positionen. In São Paulo organisierte der Künstler Waldemar Cordeiro ähnliche Ausstellungen (*Propostas 65* und *66*). Die relative Freiheit des künstlerischen Feldes endete abrupt Anfang des Jahres 1968, als die Militärregierung den AI-5 (Ato Institucional 5) mit sofortiger Wirkung verkündete. Dieser setzte die Verfassung des Vorjahres teilweise außer Kraft, billigte dem Präsidenten mehr Entscheidungsmacht zu und ging vor allem mit einer starken Repression und Zensur im kulturellen Bereich einher, die zu einem Exodus von Kulturschaffenden führte. Viele Künstler, Musiker, Schriftsteller, Filmemacher und

145 „extentions of the Neoconcrete project“ und „attempts to overcome its shortcomings”.

Intellektuelle verließen nach 1968 Brasilien und verbrachten mehrere Jahre oder Jahrzehnte im Exil.

Auch Hélio Oiticica und Waldemar Cordeiro entwickelten in den frühen 1960er Jahren, noch vor dem Militärputsch, Werke, die als *arte engajada* (soziopolitisch engagierte Kunst) bezeichnet werden können, behielten jedoch gleichzeitig konkret-konstruktivistische Prämissen bei, die sie auf theoretischer Ebene neu verorteten, wenn auch auf sehr unterschiedliche Art und Weise. Als der Dichter und Theoretiker Ferreira Gullar Rio de Janeiro verließ und Oiticica zunehmend seine Rolle als Theoretiker übernahm, versuchte letzterer auch, die in den neokonkreten Jahren aufgebauten Differenzen zwischen den *Paulista*- und den *Carioca*-Künstlern zu überbrücken und sie wieder einander anzunähern.

In diesem Kapitel soll daher der Frage nachgegangen werden, auf welche Weise das Festhalten an konstruktivistischen Prämissen mit politisch engagierter Kunst, die zum Teil sogar einen nationalen Impetus besitzt, in den frühen 1960er Jahren zusammenwirken konnte. Dazu werden sowohl Oiticicas und Cordeiros theoretische Positionen analysiert und gegenübergestellt als auch ausgewählte, exemplarische Werke beider Künstler. Anhand dieser Beispiele wird die Frage zugespitzt, wie das Konkret-Konstruktive erneut zu einer Kippfigur werden konnte, und sich damit vollkommen von seinem europäischen Erbe lösen und politisch-sozial engagierte Kunst mit einschließen konnte.

6.1 Gullar und Oiticica – unterschiedliche Wege zur *arte engajada*

Um die neuen theoretischen Positionen und Werke Hélio Oiticicas in den frühen 1960er Jahren besser verstehen zu können, muss zunächst eine differenzierte Darstellung über das unterschiedliche Verständnis Ferreira Gullars und Hélio Oiticicas von *arte engajada* erfolgen, das sie ab 1961 entwickeln. Interessanterweise gelangten beide Männer in den

1960er Jahren zu künstlerischen Positionen einer *arte engajada*, doch schlugen sie dabei vollkommen unterschiedliche Wege ein.

Nur ein Jahr, nachdem Gullar den Neokonkretismus für beendet erklärt hatte, schloss er sich 1962 dem neu gegründeten *Centro Popular de Cultura* (CPC) der *União Nacional dos Estudantes* (Nationale Studenten Union) an, einer marxistisch ausgerichteten Studentenbewegung, die die Kunst aus ihrer hermetischen Position der oberen Schichten befreien und stattdessen eine „arte popular revolucionaria" (revolutionäre populäre Kunst) schaffen und verbreiten wollte. Dabei stand der kollektive und vor allem kunstdidaktische Charakter im Vordergrund (Martins 2013, 62). Die populäre Kunst sollte das Bewusstsein der Bevölkerung für politisch-nationale Ausdrucksformen stärken und die „entfremdenden Effekte des kulturellen Imperialismus" zurückdrängen (Dunn 2001, 41). Einem der leitenden Theoretiker der CPC, Carlos Estevam Martins, zufolge war der Inhalt und der kommunikative Anspruch der Kunst stets über die Form zu stellen (2001, 42; Couto 2012, 76). Damit kehrte er die konstruktivistischen Prämissen, deren Inhalt auf die Form selbst reduziert ist, vollständig um. Die konstruktivistischen Avantgarden kritisierte er ohnehin stark für ihre fehlende Kommunikation mit der breiten Bevölkerung (Dunn 2001, 42). Die CPCs waren jedoch nur von kurzer Dauer, da sie bereits 1964 nach dem Staatsstreich vom Militär wieder geschlossen wurden.

Gullars Abkehr vom Neokonkretismus und den konstruktivistischen Prämissen war jedoch noch bevor er sich dem CPC zuwandte, Ausdruck einer persönlichen Krise. Seine mittlerweile dreidimensionalen Arbeiten, wie etwa das *Poema enterrado* (1959, vgl. Kapitel 5.2), befanden sich an der Schnittstelle zwischen Poesie und plastischer Kunst. Nachdem er das Konzept der konkreten Poesie im Bereich des taktil-leibbezogenen bis an die Grenzen ausgereizt hatte, sah er sich zu einer neuen Selbstdefinition gezwungen. Da er sich weiterhin als Dichter und nicht als bildender Künstler verstand, besiegelte dieses Verständnis nicht zuletzt seinen persönlichen Endpunkt im Neokonkretismus.

Oiticicas Hinwendung zu sozialen Themen in der Kunst ist dagegen nicht einer Krise geschuldet, sondern seiner „Entdeckung" der Favelas ab 1964, als er Mitglied der Sambaschule *Estação Primeira*

de Mangueira wurde. Seine sich daraufhin entwickelnden intensiven Beziehungen zu den Bewohnern der Favela und seine Erfahrungen mit dem Sambatanzen bewirkten einen tiefgreifenden Wandel in Oiticicas Selbstverständnis als Künstler und als Mensch. Oiticicas Kontakt mit den Menschen aus der Favela führte ihn nicht wie Gullar zu einer Krise und totalen Abkehr von den Idealen und Prämissen der Avantgarde, sondern drückte sich in seinen Werken vielmehr als ästhetisch-soziale Revolution aus, die zusätzlich zu den formalen Fragestellungen in seine Kunst Eingang fand, sie jedoch keinesfalls ersetzte. 1961 war Oiticica mit dem von Ferreira Gullar proklamierten Ende des Neokonkretismus nicht einverstanden, sondern vielmehr zutiefst enttäuscht über Gullars Entscheidung, die ästhetisch-formalen Untersuchungen der Bewegung als beendet zu erklären (Gullar und Jiménez 2012, 85). Wie tief Oiticica die soziale Realität, die er drei Jahre später in Mangueira vorfand, erschütterte, zeigt sich auf vielfältige Weise in seinen Texten. Ab 1965 finden sich beispielsweise Zeilen wie diese: „Ich bin nicht für den Frieden; ich finde ihn unnütz und kalt – wie kann es Frieden geben, wie kann man seine Existenz behaupten, solange es Herren und Sklaven gibt!“ (Oiticica 2013e, 177). Ohne einer Gruppierung wie dem CPC anzugehören, der eine klare politisch-ideologische Positionierung einschloss, setzte sich Oiticica persönlich mit der Realität der benachteiligten Bevölkerungsgruppen auseinander und forderte von sich selbst eine radikale „Entintellektualisierung“ (Oiticica 2013a, 161).

Entgegen den Leitlinien der CPC verband Oiticica mit seiner „Entintellektualisierung“ jedoch keinen didaktischen Anspruch, der die marginalisierten Bevölkerungsschichten zum Kunstgenuss erziehen sollte, sondern er setzte ein ästhetisches Empfinden im Menschen als gegeben voraus. Während die Mitglieder der CPCs ihre ideologischen Positionen auf der Grundlage eines abstrakten Bildes des Marginalisierten entwarfen, entstand Oiticicas Haltung aus dem direkten Kontakt mit einzelnen Menschen und persönlichen Erfahrungen. Der Kunstkritiker Mário Pedrosa beschreibt Oiticas Eintritt in die Sambaschule von Mangueira als „Initiationsritus“ (Pedrosa 1998a, 356). Indem der „aristokratische Jugendliche“ seinen „Elfenbeinturm“, sein Studio, verlässt und

sich einer „Initiation mit dem Volk“[146] unterzieht, schaffe er außerdem die Entwicklung vom modernen zum post-modernen Künstler[147] (ibid.). Die Wortführer der CPC, Carlos Estevam Martins und Ferreira Gullar, haben diesen Elfenbeinturm nicht verlassen. Im Gegenteil, die Einstellung der CPC entmündigte die armen Bevölkerungsschichten, indem sie ihnen die Fähigkeit zum avantgardistischen Kunstgenuss von vorn herein absprach. Oiticicas Idee, dass ästhetisches Empfinden eine universell menschliche Eigenschaft sei, konnte also nicht dazu führen, dass er die Avantgardeexperimente des Neokonkretismus – wie Gullar – als falschen Weg betrachtete. Vielmehr bedeutete diese Position, dass nicht die avantgardistische Kunst als hermetisch zu verstehen ist, sondern die Räume, in denen sie gezeigt wird, da diese – Museen und Galerien – praktisch ausschließlich den oberen Schichten zugänglich sind. Für Oiticica folgte daraus, dass – zumindest seine – Kunst in öffentlich zugänglichen Räumen wie Parks und freien Plätzen gezeigt werden müsse.

Auf der Grundlage dieser Überlegungen entwickelte er bis Mitte der 1960er Jahre das Konzept der Anti-Kunst, das mit den Prämissen der *arte popular revolucionaria* keine Übereinstimmung findet. Christopher Dunn hat richtig festgestellt, dass die Grenzen der von den CPCs propagierten Kunst gerade in ihrer Fokussierung auf die Definition des Populären lägen, da sie sich auf politisch motivierte Kunst beschränke, die von einer intellektuellen Elite geschaffen werde, um die Massen zu bilden. Darin widerspräche die Basisbewegung jedoch ihren eigenen Prämissen (Dunn 2001, 40–42). Oiticicas Konzept der Anti-Kunst hingegen radikalisiere den von ihm (und Lygia Clark und Lygia Pape) praktizierten Ansatz der Zuschauerbeteiligung, indem er in dem Künstler nur noch einen „Motivator für die Schöpfung“ (Oiticica 2013e, 169) sehe, die durch die „dynamische Beteiligung des ‚Betrachters‘ vollendet

146 „iniciação popular“.

147 Es ist bemerkenswert, dass Pedrosa den Begriff post-modern im heute gebrauchten Sinne bereits 1966 verwendet, also zu einem Zeitpunkt, als dieser Umwertungsprozess des Begriffs von nordamerikanischen Literaturwissenschaftlern (Susan Sontag, Leslie Fiedler, Irving Howe) getragen wurde.

werde (ibid.).[148] Der Künstler stimuliert nur noch das in jedem Menschen vorhandene kreative Potenzial: „A antiarte está isenta disso – é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades crativas vitais“[149] (Oiticica 2008l, 180).

Die Werke, die dieses Konzept auf paradigmatische Weise radikal umsetzen, sind Oiticicas *Parangolés* (1964–68, Abb. 45). Diese aus verschiedenen Stoffen und Materialien gearbeiteten Umhänge sind Karnevalskostüme, um darin Samba zu tanzen. Ihre ganze Dimension entfalten diese Werke erst, wenn sie getragen werden und der sie tragende Körper sich bewegt (tanzt), da die *Parangolés* viele verschiedene Lagen besitzen, die anders gar nicht zur Geltung kommen können. Die ganz-leibliche Immersion des Teilnehmer-Betrachters wird zur Bedingung für die Entfaltung des Kunstwerkes. Obwohl Oiticica behauptet, die *Parangolés* können von jedem getragen werden, sind sie so stark der Samba- und Favelakultur eingeschrieben, dass dies in der Realität kaum funktionieren kann. Diese Vermutung bestätigt sich auch in der Position von Anna Dezeuze, die in einem Selbstexperiment einen von Oiticicas *Parangolés* trug und sich damit im Park fotografieren ließ: „I, a white, European, middle-class art historian, can only feel uneasy about the distance that separates me from the culture of the favela when I put on a Parangolé“ (2004, 65). In retrospektiven Ausstellungen von Oiticicas Werken in Europa ist eine ähnliche Kluft zwischen dem Anliegen der *Parangolés* und der Rezeption durch die Museumsbesucher zu beobachten. Die eigenen Erfahrungen der Autorin beim Besuch der Retrospektiven in Lissabon (2012) und Frankfurt (2013) bestätigen dies. Von einer Kritik an den kuratorischen Entscheidungen soll an dieser Stelle bewusst abgesehen werden. In beiden Städten wurden die *Parangolés* auf einer Kleiderstange präsentiert, von der sie die Museumsbesucher herunternehmen und anziehen konnten. In Lissabon wurde ein unkommentiertes Video direkt neben der Kleiderstange gezeigt, in dem

148 „Motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’“ (Oiticica 2008l, 180).

149 „Die Anti-Kunst […] ist eine einfache Position im Inneren des Menschen selbst und im Bereich seiner vitalen, schöpferischen Möglichkeiten“ (Oiticica 2013e, 169).

Oiticica selbst zu sehen ist, wie er bekleidet mit einem *Parangolé* auf einer Straße in Rio tanzt. Dabei handelt es sich jedoch nicht um Samba oder eine andere Art von Tanz mit vorgegebenen Schrittfolgen, sondern um eine freie Bewegung des Künstlers. Dieses Video sollte offenbar die Museumsbesucher dazu ermuntern, sich ebenfalls frei mit den *Parangolés* zu bewegen. In Frankfurt war lediglich ein überlebensgroßer Spiegel installiert, vor dem man „verkleidet“ posieren konnte. Dennoch gelingt es Oiticica mit diesen Werken, die Dialektik zwischen seinem hohen ästhetischen Anspruch und Denken und einer radikalen Anti-Ästhetik, die ihre Wurzeln in der Alltagskultur populärer Lebenspraxis hat, auf eine Weise zu verbinden, dass sie sich weder gegenseitig aufheben noch ausschließen müssen (Dezeuze 2004, 60).



Abb. 45: Hélio Oiticica, *Parangolés*, 1964–68. Grupppe von Menschen in Mangueira mit *P 25 Cape 21 „Xoxoba“* (1968), *P 8 Cape 5 „Mangueira“* (1965), *P 4 Cape 1* (1964), verschiedene Materialien, während des Drehs für den Film HO (Ivan Cardoso, 1979), Foto: Andreas Valentin (Quelle: Ramírez 2007, 317).

Die *Parangolés* sind bereits vielfach und ausführlich in wissenschaftlichen Studien untersucht worden[150]. Darin wird die Werkgruppe entweder in soziopolitische Zusammenhänge gestellt, oder es wird eine Lesart angeboten, die sie mit philosophischem Gedankengut verbindet, das Oiticica sich seinerzeit angeeignet hatte (z. B. Ernst Cassirer und Friedrich Nietzsche). Daher soll an dieser Stelle nicht näher auf die Ästhetik und Bedeutung der *Parangolés* im brasilianischen wie internationalen Kontext eingegangen werden. Die Einbettung der Arbeiten in die Festivitäten des Karnevals ist jedoch von Bedeutung, denn der Karneval erscheint als ideales Setting für die Umsetzung von Oiticicas Vorstellungen von Kunst außerhalb des hermetischen Kontextes von Museen und Galerien. Als Volksfest, das die gängige Werteordnung auf den Kopf stellt und die Rollen von Herrschenden und Beherrschten vorübergehend außer Kraft setzt, bietet er einen Raum, in dem sich die kreative Kraft der Menschen frei entfalten kann. Doch erhalten die *Parangolés* erst außerhalb des Rahmens dieser nur einmal im Jahr stattfindenden Feierlichkeiten ihre eigentliche Wirkung. Tatsächlich sollten sie erstmals im Museumskontext ausgestellt werden und in der Ausstellung *Opinião 65* im MAM-RJ zu sehen sein. Oiticica lud mehrere Sambatänzer aus Mangueira ein, die *Parangolés* tanzend während der Vernissage zu präsentieren, doch den Favelabewohnern wurde der Eintritt in die Museumsräume verwehrt. Daraufhin fand die Präsentation auf dem Museumsvorplatz unter freiem Himmel statt und lockte die Besucher der Vernissage aus den geschlossenen Räumen. Dieses Ereignis bestätigte Oiticicas Position, dass nicht die Kunstwerke, sondern ihr Präsentationskontext verändert werden müsse, um Kunst für alle Menschen zugänglich zu machen. Doch gleichzeitig zeigt die Präsentation die auch in Brasilien unüberbrückbare Distanz zwischen Favelakultur und an Europa orientierter Oberschicht: Auch hier bleiben die Museumsbesucher passive Zuschauer des Spektakels, anstatt daran teilzunehmen.

150 Die ersten umfassenden Studien auf Portugiesisch lieferten Favaretto und Oiticica (1992) und Salomão (2003). Auf Englisch bzw. zweisprachig erschienen mehrere Aufsätze: (Braga 2003; Rodrigues da Silva 2005; Asbury 2008; Crandall 2008; Jacques 2008; Dezeuze 2004); und zuletzt Amor (2016). Die jüngste umfassende Studie legte Small (2016) vor.

Die unterschiedlichen Auffassungen von Kunst zwischen Ferreira Gullar und Hélio Oiticica erweisen sich bei genauer Betrachtung also als Differenzen philosophischer Natur. Sie basieren auf verschiedenen Konzeptionen des Menschseins. Dem brasilianischen Kunsthistoriker Sérgio Martins zufolge liegt der unterschiedlichen Annäherung beider Männer an die *arte engajada* jedoch auch ein differierendes Geschichtsverständnis zugrunde (Martins 2013, 61). Gullars Interpretation der Kunstentwicklung hin zur *arte engajada* erweist sich als klassisch teleologisch, betrachtet man die Serie der Essays, die er zwischen März 1959 und Oktober 1960 in der Sonntagskulturbeilage des *Jornal do Brasil* publiziert hatte (Gullar 1985)[151]. Der als Sprachrohr fungierende Dichter und Theoretiker hatte der neokonkreten Bewegung seine Legitimation als Höhepunkt der konkreten Kunst gegeben, indem er sie als qualitative Weiterentwicklung der europäischen Tendenzen präsentierte. Seine Essays zielten einerseits darauf ab, das brasilianische Publikum überhaupt über die verschiedenen Kunstrichtungen zu informieren. Andererseits zeugen sie von einem starken Bedürfnis, Brasilien als gleichwertigen Teilnehmer in die Narration einer Telos-orientierten, europäischen Moderne einzuschreiben. Als besonderen ideologischen Kniff nimmt er dabei eine Umkehrung des europäischen Blicks vor, indem er den Neokonkretismus als Höhepunkt ans Ende dieser europäischen Kunstgeschichte stellt. Damit schreibt er jedoch gerade das Telos-geprägte Narrativ fort, das Brasilien erst zu einem zurückgebliebenen, zur ewigen Mimesis bestimmten Ort macht. Sein radikaler Bruch mit dem Erbe der europäischen Avantgarden ist daher als eine Desillusionierung zu verstehen. Als sich zum Ende der Kubitschek-Ära abzeichnete, dass der Traum von einem Brasilien, das neben den westlichen Mächten als Global Player den Makel der Rückständigkeit hinter sich lassen kann, geplatzt war, erwies sich Gullars Teleologie als kaum mehr vertretbar.

Hélio Oiticica habe demgegenüber ein Geschichtsverständnis des „retrospektiven Synchronismus“ (retrospective synchronism), schreibt der Kunsthistoriker Sérgio Martins (2013, 61). Auf diese Weise könne

151 Gullar hatte sie später (1985) selbst in einem Buch gesammelt herausgegeben: *Etapas da Aarte contemporãnea: do cubismo ao neoconcretismo*, São Paulo: Nobel.

er den Dialog mit den europäischen konstruktivistischen Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fortsetzen und gleichzeitig das eigene Schaffen als unabhängigen Prozess behaupten (ibid.). Dieses Verständnis von der Gleichzeitigkeit historischer und zeitgenössischer Diskurse kann auch als postmodern betrachtet werden. Insofern ist die Transition vom Neokonkretismus zur Schaffensphase der 1970er Jahre, die Mário Pedrosa in Oiticicas Werken als Übergang zur Postmoderne betrachtet, nicht allein auf Oiticicas Entdeckung der Favela und des Sambas, auf seine „Initiation mit dem Volk“[152], zurückzuführen (Pedrosa 1998a, 356), sondern manifestiert sich bereits auf gedanklicher Ebene in seinem Geschichtsverständnis. Letzteres drückt sich in seinen Texten aus, die zunehmend in Zeitschriften publiziert werden und daher einen strukturierteren Charakter besitzen als seine Texte aus den 1950er Jahren, die überwiegend aus erst posthum veröffentlichten Tagebucheinträgen bestehen. Die für eine Veröffentlichung geschriebenen Texte besitzen außerdem eine starke Tendenz zur Positionierung Oiticicas eigener Arbeiten im brasilianischen und internationalen Kontext. Zudem systematisiert er darin seine aktuellen Arbeiten als *Programa ambiental* (Oiticica 1967). Doch bevor hier näher auf Oiticicas Texte eingegangen wird, sollen zunächst die Arbeiten des Künstlers einen Einblick darin geben, wie sich das Verständnis von der Gleichzeitigkeit verschiedener Diskurse in seinem Werk ausdrückt.

6.2 Zwei Hommagen: Mondrian und Cara de Cavalo

Die Werkserie der *Bólides* kann als exemplarisch für Oiticicas Übergangsphase vom Neokonkretismus zur *Arte ambiental* und *Anti-arte* der 1970er Jahre verstanden werden, nicht nur, weil der Künstler selbst sie als *Trans-objetos* (Trans-Objekte) bezeichnete, sondern auch, weil sie im Gegensatz zu den *Parangolés* als Ausstellungsstücke im *White Cube*

152 „iniciação popular“.

funktionieren, obwohl sie durch ihre Interaktivität bereits die vorherrschenden Prämissen der Kontemplation im Museum in Frage stellen. Damit schreiben sie sich jedoch zunächst nur in einen internationalen Trend in den 1960er Jahren ein[153]. Wie in Kapitel 5.1.3 bereits diskutiert wurde, verbindet Oiticica in den *Bólides* ab 1963 konkret-konstruktivistische Prämissen mit einer Leibperspektive, die sowohl den Tastsinn als auch den Geruchssinn – wie im *B 50 Bólide saco 2 „Olfático“* (1967) – mit einbezieht. Obwohl Oiticica in vielen seiner Texte bereits Mitte der 1960er Jahre seine Abneigung gegenüber dem Museum bzw. der Galerie als Institution der Kunstpräsentation ausdrückt, stellt er weiterhin in diesem Kontext aus, nicht zuletzt, weil die Möglichkeiten in Rio, in den 1960er Jahren unter freiem Himmel und in Parks auszustellen, begrenzt waren. In lateinamerikanischen Städten war und ist der ohnehin nur begrenzt vorhandene öffentliche Raum stark stratifiziert.

Im Jahr 1965, in dem Oiticica den *B 30 Bólide caixa 17 (poema-caixa)* anfertigt (vgl. Kap. 5.1.3), entstehen außerdem die *Bólides B 17 Bólide vidro 5 „Homenagem a Mondrian“* (Abb. 46) und *B 33 Bólide caixa 18 „Homenagem a Cara de Cavalo“* (Abb. 47). Die fast zeitgleiche Entstehung der beiden Hommagen erweist sich als repräsentativ für Oiticicas ästhetische Programmatik in den frühen 1960er Jahren und seine Praxis des „retrospektiven Synchronismus“ (Martins 2013, 61). Während die erste Hommage indiziert, dass Oiticicas Dialog mit den europäischen Konstruktivisten noch nicht abgeschlossen ist, handelt es sich bei der zweiten um eine sozial-kritische Arbeit, die einem von der Polizei erschossenen Faveleiro gewidmet ist. Obwohl ab Mitte der 1960er Jahre einige *Bólides* mit sozial-kritischem Hintergrund entstehen[154] und der „ethische Moment“, der ihnen dem Künstler selbst zufolge innewohnt,

153 Vgl. Dezeuze (2004) und Dezeuze (Oktober 2006).

154 1966–67 fertigt er den *B 44 Bólide caixa 21 caixa-poema 3 “porque a impossibilidade?”* an, in dem er ebenfalls ein Foto eines Delinquenten verwendet – Alcir Figueira da Silva, der 1966 Selbstmord begeht, um einer Bestrafung durch die Polizei zu entgehen, nachdem er eine Bank überfallen hatte. 1968 fertigt Oiticica einen weiteren *Bólide* an, der sich auf Manuel Moreira bezieht und ein Portraitfoto des Mannes zeigt: *B 65 Bólide caixa 24 “Caracara Cara de Cavalo”*. Das Foto des toten Alcir Figueira da Silva verwendet Oiticica außerdem für die Fahne (Estandarte) „seja herói, seja marginal“ (1968).

einige Forscher dazu veranlasst hat, diesen als Marker für eine „brüske Veränderung in seiner Produktion“ zu werten (Aguilar 2016, 34), bilden diese dennoch eher eine Ausnahme innerhalb der Serie. Im Gegensatz zu anderen, meist jüngeren Künstlern, die in den 1960er Jahren eine sehr klare Bildersprache verwenden, die eindeutig Regime-kritisch ist[155], sind Oiticicas Arbeiten in diesem Bereich begrenzt.



Abb. 46: Hélio Oiticica, *B 17 Bólide vidro 5 „Homenagem a Mondrian“*, 1965. Öl mit Polyvinylacetatemulsion auf Nylongewebe und Sackleinen, Glas, Pigment in Wasser gelöst, 31 x 33 33 cm, Foto: Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007, 282).

155 Z. B. Antonio Dias, Antonio Manuel, Rubens Gerchman, später auch Cildo Meireles.



Abb. 47: Hélio Oiticica, *B 33 Bólide caixa 18 „Homenagem a Cara de Cavalo"*, 1965. Nylongewebe, Fotografien, Sperrholz, Acrylfarbe, Kunststoff, Pigment, Eisen, Projeto Hélio Oiticica, Projeto Hélio Oiticica (Quelle: Roesler et al. 2008, 152).

B 17 Bólide vidro 5 „Homenagem a Mondrian" besteht aus einer tropfenförmigen Glasflasche, die mit einer gelb gefärbten Flüssigkeit gefüllt ist. Sie ist mit einem Korken verschlossen. Unter den Korken sind drei verschiedene Stoffteile geklemmt, die an den Seiten der Flasche herabhängen. Bei zweien dieser Stoffteile handelt es sich um Sackleinen unterschiedlicher Textur. Eines ist sehr grob gewebt und mit gelber Farbe bemalt, das andere ist etwas feiner und rot getüncht. Das dritte und größte Stoffteil besteht aus hellem oder mattblau bemaltem Nylon. Die Stoffteile sind so um die Flasche drapiert, dass sie wie Schichten übereinanderliegen und gleichzeitig an einer Seite den Blick auf die

Flasche freigeben. Der Betrachter konnte die Flasche in die Hand nehmen und auf diese Weise die Position der drei Stoffteile auf der Flasche verändern bzw. diese neu drapieren. Über die Glas-*Bólides* schreibt der Kunstkritiker Mário Pedrosa, sie seien „eine unbewusste Herausforderung des feinen Geschmacks der Ästheten" (Pedrosa 1998a, 357). Doch erst durch die Bezeichnung dieses *Bólides* als Hommage an Mondrian wird die ästhetische Herausforderung explizit.

Die Arbeit verweist zunächst auf Mondrians neoplastisches Spätwerk aus seinen New Yorker Jahren (1938–44), das bereits frei von den schwarzen horizontalen und vertikalen Linien ist, die zuvor charakteristisch für seine neoplastizistische Phase waren. In Werken wie dem paradigmatischen *Broadway Boogie Woogie* (1942/43) operiert er zwar weiterhin mit vertikalen und horizontalen Linien, diese sind jedoch farbig.

Im *Bólide B 17* hat Oiticica mit der Verwendung von Glas als Farbbehälter eine Möglichkeit gefunden, die Farbe in eine bestimmte dreidimensionale Form zu bringen, ohne ihr begrenzende Linien setzen zu müssen. Oiticica erklärte in einem Interview die Verbindung dieser Arbeit zu Mondrian zunächst als überaus simpel: Es sei der Gebrauch der drei Grundfarben und die gleichzeitig völlig andere Verwendung dieser Farben als in den Werken Mondrians. Durch die Anordnung der farbigen Stoffe auf der Flasche entstehe eine „horizontal-vertikale Monumentalität", die durch die Manipulation des Betrachters wiederum gebrochen würde. Diese widersprüchliche Operation bezeichnet Oiticica als „muito mondrianesco". (Favaretto und Oiticica 1992, 99)

Der Bezug zu Mondrians theosophischem Verständnis von vertikalen und horizontalen Linien, das er in seinem neoplastischen Spätwerk (1938–44) entwickelte (Gamwell und Tyson 2016, 239–44), ist in Oiticicas *Bólide* jedoch nur mittelbar zu erfahren. Die Flasche mit der gelben Flüssigkeit besitzt einen langen Hals, sodass sie eine vertikale Linie bildet. Die Stoffteile breiten sich von der Flaschenspitze eher horizontal um die Flasche herum aus. Gleichzeitig brechen sie jedoch durch ihre chaotische Form Mondrians strenge Farbrhythmik und breiten sich dreidimensional im Raum aus. Durch das Bemalen der Stoffe sind die Textilien etwas steifer und weniger beweglich geworden,

sodass ihnen ihre Beweglichkeit betreffend eine gewisse Widerspenstigkeit innewohnt. Durch die Manipulation des *Bólides* durch den Betrachter verändert sich die Ausrichtung der Stoffteile konstant. Der rechte Winkel, der sogar als „Sinnbild der Zivilisation [und] der Moderne im 20. Jahrhundert" verstanden wurde, weil er die „formlose Natur" diszipliniere (Jonak 2015, 146), erhält in Mondrians Werk eine zentrale Bedeutung. Er betrachtete den rechten Winkel als universelles, dem Menschen und seinem In-der-Welt-Sein innenwohnendes Maß, da es das Verhältnis des aufrecht gehenden Menschen zur horizontal unter seinen Füßen liegenden Erde beschreibt.

Dieses Verhältnis erweist sich im *B 17 Bólide vidro 5* als menschlich und daher mobil aufgrund der Möglichkeiten, die am *Bólide* befestigten Stoffe zu bewegen und die Flasche anzuheben und zu drehen. Auf diese Weise verschiebt sich die horizontale Linie durch den sie manipulierenden Betrachter. Das sich in ständiger Bewegung befindende Verhältnis zwischen Horizontale und Vertikale erweist sich auf diese Weise als leiblich eingeschrieben. Wird die Flasche bewegt, so verändert sich die Lichteinstrahlung auf die gelbe Flüssigkeit, sodass die Farbe in verschiedenen Tönen changiert und sie damit eine Lebendigkeit erreicht, die über die Rhythmik von Mondrians Farbkompositionen hinausgeht. Die eher rauen Stoffe – Sackleinen und Tüll – verweisen außerdem implizit auf Oiticicas Favela-Erfahrung. Eines der Fotos, die Oiticica mit verschiedenen *Parangolés* und *Bólides* zusammen mit Bewohnern von Mangueira gemacht hat, zeigt Mosquito da Mangueira, ein Kind aus der Favela, das einen *Parangolé* trägt, zusammen mit dem *B 17 Bólide vidro 5*, der neben dem Jungen auf der Straße steht (Abb. 48). Diese Fotografie dokumentiert den Versuch des Künstlers, seine Kunstwerke außerhalb des musealen Kontextes zu präsentieren und bietet in diesem spezifischen Fall gleichzeitig eine radikale „De-Intellektualisierung" des Kanons europäischer moderner Kunst. Die Präsentation des *Bólide* auf dem Kopfsteinpflaster der Straße mit einem Kind, das offensichtlich um die Arbeit herumtanzt (in eine weitere Arbeit, einen *Parangolé* des Künstlers gehüllt), zeigt, dass Oiticica nicht nur davon überzeugt war, dass jeder Mensch kreatives Potenzial und ästhetisches Empfinden

besitzt, sondern auch, dass jede Kunst intellektuelles Erbe aller Menschen ist und nicht nur das einer sozialen Klasse.



Abb. 48: Hélio Oiticica, Mosquito da Mangueira mit dem *Parangolé P10 Capa 6*, 1965 und dem *B17 Bólide Vidro 5 – "Homenagem a Mondrian"*, 1965.
Projeto Hélio Oiticica, Foto Claudio Oiticica © César und Claudio Oiticica (Quelle: Roesler 2008, 162).

Die zweite Hommage, die Oiticica 1965 anfertigte, *B 33 Bólide caixa 18 „Homenagem a Cara de Cavalo" (poema-caixa 02)* (1965/66), lässt sich eindeutig als sozialkritische Arbeit beschreiben – und dennoch passt sie in Oiticicas konstruktivistisch-leibliche Ästhetik, die charakteristisch für die Serie der *Bólides* ist. Sie ist nicht einem Künstler des Kanons moderner Kunst gewidmet, wie sein Vorgänger, sondern einem Deliquenten der Favela Mangueira. Die quaderförmige, schwarze Box des *B 33 Bólide caixa 18* ist auf der quadratischen Unterseite aufgestellt und nach oben hin offen. Blickt der Betrachter von oben in die Box hinein, sieht er zunächst nur einen zusammengeknüllten, roten, halbtransparenten Stoff. Die Vorderseite kann nach unten hin aufgeklappt werden, sodass sich ein rotbemalter, halbtransparenter Kunststoff von der hinteren Oberkante diagonal zur nun liegenden Oberkante der Vorderseite ausbreitet, der sonst für die Herstellung von Moskitonetzen

dient. Die Semitransparenz gibt den Blick auf die Innenwände der Box frei, die jeweils mit dem gleichen Schwarz-Weiß-Foto ausgekleidet sind, das den getöteten Manuel Moreira zeigt, einen jungen Mann aus Mangueira, der als Gesetzloser den Spitznamen Cara de Cavalo angenommen hatte und von der Militärpolizei gejagt wurde (Abb. 49). Das von Oiticica verwendete Bild ist eines der Pressefotos, das den jungen Mann nach seiner Tötung zeigt. Er liegt mit ausgestreckten Armen, blutendem Bauch und bis zur Unkenntlichkeit blutdurchtränktem, zurückgedrehtem Kopf am Boden, während er von umstehenden Menschen umringt ist, die am Rand des Fotos durch angeschnittene Gliedmaßen oder schemenhaft zu erahnen sind. Auf dem Boden der Box liegt ein Päckchen mit roten Farbpigmenten aus transparentem Kunststoff, auf dem in schwarzen Lettern ein Gedicht gedruckt ist. "Aquí está,/ e ficará!/ Contemplai/ o seu/ silêncio/ heroico" („Hier ist er,/ und bleibt er!/ Betrachte/ seine/ heroische/ Stille").



Abb. 49: Hélio Oiticica, *B33 Bólide caixa 18*, *(poema caixa 2) „Homenagem a Cara de Cavalo"*. Detail Fotografie, Projeto Hélio Oiticica (Quelle: Roesler 2008, 153).

Cara de Cavalo war ein durchschnittlicher Kleinkrimineller aus einer Favela, der aufgrund seiner extremen Armut und fehlender Alternativen – wie viele andere auch – gezwungen war, seinen Lebensunterhalt mit illegalen Lose-Verkäufen des Jogo do Bicho (Eine Art illegales Lottospiel) zu bestreiten. Auf der Flucht vor der Polizei schoss er auf ein ihn verfolgendes Polizeiauto und tötete dabei den Polizisten Milton Le Cocq Oliveira, dessen Name wenige Jahre später als Bezeichnung für die Todesschwadrone der Militärdiktatur verwendet wurde (Esquadrão Le Cocq). Die Fahndung nach Cara die Cavalo beherrschte drei Monate lang die Titelseiten der Medien. Die in der Presse verwendete Sprache deutet auf eine vollkommene Parteinahme für die Polizei hin und adaptiert deren Sprachstil, der von der zunehmenden Abwesenheit eines Rechtsstaates zeugt. Die Titel verwenden z. B. die Wörter „caça“ (Jagd) und „vingança“ (Rache). Die von der Polizei schließlich durchgeführte Festnahme gleicht mehr einer Vergeltungsaktion. Cara de Cavalo wird dabei erschossen und sein Körper von bis zu hundert Kugeln aus den Waffen der Polizei durchlöchert[156]. (Aguilar 2009, 540; B. Scigliano Carneiro 2004, 193–230)

Abgesehen davon, dass Oiticica erstmals ein Foto in einer seiner Arbeiten verwendet, bleibt er in der formalen Ausführung und den verwendeten Materialien der Serie der *Bólides*, zu der das Werk gehört, vollkommen treu. Der *B 33 Bólide caixa 18 „Cara de Cavalo“* entstand im gleichen Jahr wie sein Vorgänger *B 30 Bólide caixa 17*, der in Kapitel 5.1.3 analysiert wurde. Die Farben werden auch in dieser Arbeit mit Elementen des Leibes gleichgesetzt (Rot – Blut, Schwarz – Tod). Um das Bild des jungen Mannes sehen zu können, muss der Betrachter von oben in die schwarze quaderförmige Box hineinschauen, auf dessen Grund der Farbbeutel mit Pigmentpulver liegt, sodass der Betrachter den Eindruck gewinnt, in eine Urne zu blicken. Schließlich kann er das Gefäß seitlich aufklappen, um die Fotos besser betrachteten zu können. Diese Ansicht wirkt, als würde der Betrachter in einen aufgestellten Sarg blicken. Trotzdem kann das Foto nur durch den Schleier des rot

156 Am 5. Oktober 1964 wurde Manuel Moreira laut Presseberichten mit 52 Kugeln, der Boulevardpresse zufolge sogar mit mehr als 100 Kugeln, erschossen (Aguilar 2009, 539).

angemalten Moskitonetzes betrachtet werden, der darüber liegt. Dieses Stück Stoff verschlüsselt gleichzeitig die Blutrünstigkeit der Tat auf ästhetischer Ebene, da der Betrachter durch einen scheinbar blutgetränkten Schleier blickt, und verleiht dem Leichnam ein gewisses Maß an Würde (er scheint in ein Leichentuch gewickelt). Die Wände des *Bólide*, die alle das gleiche Foto zeigen, rahmen den Kunststoffbeutel mit den Farbpigmenten ein, der auf diese Weise das Zentrum der Arbeit bildet. Ähnlich wie im *Bólide caixa 17*, wird auch in *Bólide caixa 18* der Dualismus von Form und Farbe aufgehoben, denn der Farbbeutel wird zu einer materiellen Kategorie, er besitzt ein gewisses Gewicht und eine räumliche Ausdehnung. Er kodifiziert die enorme Menge an Blut, die bei diesem Mord vergossen wurde: Blut gerinnt an der Luft, so wie umgekehrt die Pigmente in Verbindung mit Wasser zu einer flüssigen roten Farbe werden. Zudem fungiert der Farbbeutel als Untergrund für das Gedicht, sodass dieses dem Delinquenten leiblich eingeschrieben ist.

Die leibliche Symbolordnung der Farben sowie die Materialität der Arbeit werden auf semantischer Ebene vom Gedicht verstärkt. Oiticica verwendet eine sehr klare und wenig metaphorische Sprache. Bereits die ersten zwei Zeilen „Aqui está/ e ficará!" – „hier ist er/ und bleibt er" verweisen auf die Platzierung des Werkes in der Gesellschaft: Der *Bólide* fungiert gleichzeitig als Mahn- und Ehren- oder Denkmal. Als Mahnmal ist er ein Exempel für die ausgeuferte Polizeigewalt, die die Suche nach dem Mörder eines Polizisten zu einer tierischen Hetzjagd macht, bei der der Täter von vornherein vom Recht auf einen rechtsstaatlichen Prozess ausgeschlossen wird. Die unverhältnismäßige Menge an Kugeln, die zu seiner Hinrichtung verwendet werden, lässt keinen Zweifel an einem Racheakt, der außerhalb des rechtsstaatlichen Rahmens operiert. „Si el cuerpo de Le Cocq es el de la propia ley que se destruye (en la fantasía de los guardianes del orden), el cuerpo de Cara de Cavalo es un testimonio de la propia ley que destruye"[157] (Aguilar 2009, 543). Als Ehrenmal bietet der *Bólide* einen Ort des Gedenkens dieses ermordeten Mannes.

157 „Wenn Le Cocqs Körper der des Gesetzes selbst ist, das sich zerstört (in der Fantasie der Ordnungshüter), dann ist der Körper von Cara de Cavalo Zeuge des Gesetzes, das zerstört".

Die dritte Zeile („Contemplai" – „betrachte") kann als sarkastisches Statement des Künstlers gegenüber der duldenden Mittäterschaft der oberen Schichten gelesen werden, die ins Museum kommen und sich dieses Kunstwerk als ein eben solches anschauen. Oiticica hätte auch das Wort *observar* im Gedicht verwenden können, das weitaus geläufiger ist als *contemplar*, doch letzteres stellt eine Verbindung zur musealen Praxis der Kontemplation her. Dieser *Bólide* ist, im Gegensatz zu den meisten anderen *Box-Bólides*, kontemplativ zu erfassen, denn nachdem der Betrachter die Box geöffnet hat, bleibt die weitere Interaktion durch den aufgespannten roten Moskitonetzstoff unterbrochen[158]. Dieser ästhetische Kniff erweist sich außerdem als metaphorisch bedeutsam, da er zeigt, dass die Würde des Menschen unantastbar ist, auch die eines Mörders. Dieser *Bólide* bietet eine alternative Kontemplation des Toten im Vergleich zu den reißerischen Medienberichten, die das gleiche Foto verwendeten. Er erlaubt eine Andacht, ein Gedenken des ermordeten jungen Mannes. Auf diese Weise nötigt Oiticica die Museumsbesucher geradezu zur Anteilnahme, zu der sie in einem anderen Kontext möglicherweise gar nicht fähig wären, da der offizielle (Medien-)Diskurs Cara de Cavalo als negative Identifikationsfigur darstellt, als der zu verabscheuende Andere, vor dem der Rest der Gesellschaft Angst haben sollte.

„O seu/ silêncio/ heroico" („seine heroische Stille") begegnet der Stille im Museum und schafft auf diese Weise einen Raum der Andacht, den Cara de Cavalo im „lauten" Medienrummel um seine Erschießung nicht bekommen konnte. Die stille, kontemplative Versenkung in dieses Werk ermöglicht es, durch Anteilnahme am Schicksal dieses Anti-Helden, eine alternative Geschichte zur Medienpräsentation zu erzählen. Oiticica schafft es mit diesem *Bólide* gleichzeitig anzuprangern und Trauer einzufordern, ohne sein ästhetisches Repertoire auf leiblicher, formaler und sprachlicher Ebene zu verlassen. Die Gleichzeitigkeit eines sozialkritischen und ästhetischen Dialogs, der seinem Verständnis

158 Wieviel Interaktion Oiticica in diesem *Bólide* tatsächlich zulassen wollte, bleibt unklar. Der Stoff durfte offenbar an der Unterseite abgenommen und nach oben geklappt werden, sodass die Sicht auf die Fotografien von Cara de Cavalo frei wird (Pedrosa 1981a, 209). Ob jedoch die Kunststoffhülle mit den roten Pigmenten herausgenommen werden durfte, ist nicht überliefert.

des Konstruktiven/Konkreten folgt, widerspricht sich in dieser Arbeit nicht, sondern vielmehr ist die Sozialkritik in seine ästhetischen Prämissen eingebunden. Daher ist für ihn auch kein Bruch zwischen seiner konstruktivistisch-neokonkreten Phase und der sozial engagierten Phase der 1960er Jahre notwendig, wie er für Ferreira Gullar ab einem bestimmten Punkt unvermeidbar wurde.

Der Fakt, dass Oiticica auch 1965 noch Mondrian huldigt, von dem er in der frühen neokonkreten Phase (1959) sehr stark beeinflusst war, und gleichzeitig einem Delinquenten und Freund aus einer Favela, erweist sich als Schlüssel für Oiticicas anarchische Ausrichtung, die ihm sein Verständnis von zeitlicher Synchronität erlaubt, das sich als ein postmodernes Denken *avant la lettre* manifestiert.

Vor dem Hintergrund dieses Geschichtsverständnisses entwickelte Oiticica in einem paradigmatischen Aufsatz, der im Katalog zur gleichnamigen Ausstellung *Nova Objetividade Brasileira* 1967 erschien, sein Verständnis davon, wie die konstruktivistische Kunst in der Dekade der 1960er Jahre weiterhin Relevanz besitzt. Auf dieses Verständnis soll im nächsten Unterkapitel eingegangen werden.

6.3 Nova Objetividade Brasileira: *vontade construtiva*

Nachdem Ferreira Gullar Rio de Janeiro verlassen hatte, das zentrale Publikationsorgan der neokonkreten Künstler (*SDJDB*) nicht mehr existierte und Oiticica Gullar als Theoretiker ersetzt hatte, beschrieb er nun nicht mehr nur seine eigenen Werke in Tagebucheinträgen und Notizbüchern, sondern verwendete sie zur Theoretisierung allgemeinerer Tendenzen in der Kunst in Brasilien – eine Herangehensweise, die durchaus kritisch zu sehen ist – und veröffentlichte verschiedene solcher

Texte in Zeitschriften[159] und Ausstellungskatalogen[160]. Deutlich hervor tritt in diesen Texten, dass Oiticica bis in die späten 1960er Jahre hinein weiterhin an der Figur des Konstruktiven festhielt. Dabei hatte sich sein Verständnis des Konstruktiven im Verlauf von zehn Jahren (1957–67) von einer ursprünglich von den europäischen Avantgarden übernommenen Arbeitsweise zu einem abstrakten Konzept gewandelt, das er nur noch implizit in den künstlerischen Arbeiten aus Brasilien allgemein erkannte. In einem Text für die *Revista Habitat* von 1962[161] bezeichnete er die konstruktivistischen Künstler bereits als „Wegbereiter unseres zeitgenössischen Empfindungsvermögens“ (Oiticica 2013b, 133), da sie „unsere Art zu sehen und zu empfinden“ (ibid.) verändern würden. Diese Definition des Konstruktiven unterscheidet sich bereits radikal von jenen, die aus den Federn europäischer konkreter Künstler stammten (Theo von Doesburg, Max Bill), die den mathematisch-rationalen Aspekt in den Vordergrund stellten und sich gerade vom Empfinden in ihrer Kunst distanzierten. Vielmehr lehnt sich Oiticicas Sichtweise an diejenige Mário Pedrosas an, der bereits in den frühen 1950er Jahren die konstruktivistische Kunst als Wegbereiter einer neuen Sensibilität der Formen beschrieb (Pedrosa 1975b, 1975c).

In Oiticicas Aufsatz „Nova Objetividade“ im Katalog zur Ausstellung *Nova Objetividade Brasileira* von 1967 beschreibt er „den Zustand

159 Ab 1960 publizierte Oiticica: „Cor, tempo e estrutura”, *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*, Rio de Janeiro, 26.11.1960. „A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, *Revista Habitat*, Nr. 70, São Paulo 1962. “Situação da vanguarda no Brasil”, *Correo da Manhã*, Rio de Janeiro, 29.12.1966. „Parangolé: da anti-arte às apropriações ambientais”, *Revista GAM*, Nr. 6, Rio de Janeiro, 1967.„A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, *Revista Habitat*, Nr. 70, São Paulo 1962; „Situação da vanguarda no Brasil”, *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, 29. Dez. 1966; „Posição e programa”, „Programa Ambiental”, „Posição Ética”, *Revista GAM*, Nr. 6, Rio de Janeiro 1967.

160 „Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”, Katalog *Opinião 65*, Rio de Janeiro 1965. „Anotações sobre o Parangolé”, Katalog *Opinião 65*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro 1965. „Esquema geral da Nova Objetividade”, Katalog *Nova Objetividade Brasileira*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro 1967.

161 „A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, *Revista Habitat*, Nr. 70, São Paulo 1962.

der aktuellen brasilianischen Avantgardekunst“ in sechs Punkten, wobei der erste von ihnen unter der Überschrift „Der allgemeine konstruktive Wille“ firmiert. In diesem Abschnitt nimmt Oiticica eine sonderbare Verquickung historischer Momente und ihrer Ideologien vor: Er behauptet, historisch gesehen besäßen alle „innovativen Bewegungen“ in Brasilien einen „ausgeprägten konstruktiven Willen“ (Oiticica 2013f, 180) und dieser habe sich bereits 1922 während der *Semana da Arte Moderna* artikuliert und sei vor allem nur durch den von Oswald de Andrade in seinem *Manifesto Antropófago* (1928) erstmals beschriebenen „antropophagen“ Zustand der Kultur Brasiliens überhaupt möglich (ibid.). Das *Manifesto Antropófago* wurde in der von Oswald de Andrade neu gegründeten Zeitschrift *Revista de Antropofagia* veröffentlicht. Der in hohem Maße metaphorische wie fragmentarische Text nimmt das koloniale Stigma der Menschenfresserei auf, das lange Zeit das Bild der brasilianischen indigenen Bevölkerung in Europa prägte, und wendet es in ein positivistisches Konzept kultureller Praxis, das identitätsstiftende Züge erhält. Der kulturelle Kannibalismus bezeichnet das „Verschlingen“ kultureller Praktiken der fremden Anderen (vor allem Europäer) und eigenen Anderen (Indigene, Afro-Brasilianer), sodass etwas Neues daraus entsteht. Andrades Text bietet unzählige Anspielungen auf historische Persönlichkeiten und Ereignisse, sodass er auch als ironisch-kritische Relektüre der brasilianischen Geschichte gelesen werden kann.

Der Rückgriff auf Oswald de Andrade und die Idee des kulturellen Kannibalismus ist jedoch keine Innovation Oiticicas. Nachdem der Schriftsteller weitgehend in Vergessenheit geraten war, ist seine Wiederentdeckung dem Dichter Augusto de Campos zu verdanken, der in den 1950er Jahren Mitglied der Gruppe *Noigandres* in São Paulo war. Zum Anlass des zehnjährigen Jubiläums seines Todes editierte de Campos 1964 eine Hommage an Oswald de Andrade in der Zeitschrift *Invenção*, deren Mitherausgeber er war. Die *Noigandres*-Dichter hatten sich im Verlauf der 1950er Jahre bereits vereinzelt mit Texten des Schriftstellers beschäftigt, doch erst nach dem Erscheinen der Hommage wurden seine Werke in größerem Umfang neu aufgelegt[162].

162 Die Neuauflage der Romanze *Memórias sentimentais de João Miramar* 1964 initiierte die Wiederentdeckung von Andrades Texten. Es wurden Facsimiles der

Der argentinische Literaturwissenschaftler Gonzalo Aguilar behauptet, dass die größte Errungenschaft dieser Wiederentdeckung von Oswald de Andrades Antropofagia-Konzept seine zunächst sehr punktuelle Aneignung durch die konkreten Dichter und Künstler war; und zwar öffnete es die konkrete Kunst und Poesie für die Integration diverser Materialien (Aguilar 2005, 106).

In seinem Text für die Ausstellung *Nova Objetividade Brasileira* stellt Oiticica über einen vermeintlichen „konstruktiven Willen" die konkret-konstruktivistisch geprägten 1950er Jahre als eine direkte Weiterentwicklung des Modernismo der 1920er Jahre dar. Historisch betrachtet haben sich die konstruktivistischen Tendenzen jedoch erst in den 1940er Jahren in Brasilien entwickelt und zeichnen sich gerade durch einen Bruch mit der figurativen Malerei des Modernismo aus. Letzterer verband kubistische, surrealistische und expressionistische Tendenzen mit vorzugsweise folkloristischen Motiven der indigenen, afro-brasilianischen und der Landbevölkerung allgemein. Die Fortschreibung des Konstruktiven erweist sich als in hohem Maße erzwungen. Dennoch gibt es Parallelen zwischen Oiticicas Text, der einem Manifest oder zumindest einem Positionspapier gleicht, und der Antropofagia-Bewegung Ende der 1920er Jahre: Beide zielen auf eine nationale Einschreibung des künstlerischen Schaffens ab, in der Kunst als Vehikel auf der „kulturellen Suche nach einer nationalen Charakteristik" (Oiticica 2013f, 181) fungiert, wenn auch unter vollkommen unterschiedlichen Vorzeichen. Für das Verständnis von Andrades Manifest erweist sich der Entstehungskontext als zentral. Ende der 1920er Jahre erlebte Brasilien einen wirtschaftlich-sozialen Umschwung größeren Ausmaßes. Die Verlagerung der nationalen Ökonomie von Zucker- zur Kaffeeproduktion verlegte auch die Machtbasis des Landes in den Südosten (die Region São Paulos) und wurde zum „entscheidenden inneren Motor" zur Abschaffung der Sklaverei und der Implementierung eines Lohnarbeitersystems (Asbury 2012, 145). Dabei wurden jedoch vorzugsweise europäische Migranten angeheuert. Der britisch-brasilianische

---

Zeitschriften *Revista de Antropofagia* und *O Homem do Povo* gedruckt sowie seine Memoiren *Um homem sem profissão (sob as ordems da mamãe)* und sein Tagebuch *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* von 1918 neu verlegt.

Kunsthistoriker Michael Asbury sieht diesen Umstand nicht allein in ökonomischen Interessen begründet, sondern als Teil einer „eugenisch inspirierten Politik des Weißens der Bevölkerung durch Rassenmischung“ (ibid.). Andrade gehörte zwar nicht zu den Denkern, die diese Politik unterstützten, im Gegenteil, sein Manifest liest sich als ironische Kritik eben dieser Politik und ihrer Begründung in der Kolonialzeit. Doch wird vor diesem Hintergrund die ethnische Prägung des Antropofagia-Konzepts noch einmal deutlich. Andrade kritisierte in seinem Manifest die brasilianischen Eliten, die sich kulturell vollkommen an Europa ausrichteten und die kulturell Anderen (Indigene, Afro-Brasilianer) ausblendeten.

Der nationalistische Impetus, der den Unterton in Oiticicas Text bildet, richtet sich stattdessen gegen den Einfluss US-amerikanisch geprägter Kunstströmungen, explizit der Pop und Op Art, aber auch des Minimalism[163] und – weniger prominent – des französischen *Nouveau Realisme*, der in der Ausstellung *Opinião 65* prominent präsentiert wurde (Oiticica 2013f, 179). Das Konzept der *vontade construtiva* wird dabei als entscheidendes Merkmal der brasilianischen Avantgarde hervorgehoben, das die künstlerische Produktion in dem Land von euronordamerikanischen Praktiken unterscheiden soll. Bar jeder ironischen Konnotation avanciert die *Antropofagia cultural* zu einer Strategie der Hervorhebung des besonderen Eigenen, das sich gegenüber dem impliziten Vorwurf des Mimetischen behauptet.

> A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma crítica, essa vontade construtiva […] Nesta tarefa aparece esta vontade construtiva geral como item principal, móvel espiritual dela (Oiticica 1986b, 85/86).[164]

---

163 Oiticica erwähnt zwar den Minimalism selbst nicht explizit, verweist jedoch mehrmals auf die Ausstellung *Primary Structures*, die 1969 im Jewish Museum in New York stattfand und verschiedene Minimalisten US-Amerikas zeigte.

164 Die Antropofagia ist unsere Art, uns gegen jeden beherrschenden Einfluss von außen zur Wehr zu setzen, und der konstruktive Wille dazu ist unser wichtigstes schöpferisches Rüstzeug. […] Bei dieser Aufgabe ist der konstruktive Wille das wichtigste Element, ihr spiritueller Träger (Oiticica 2013f, 181).

In dieser Konzeption von Antropofagia wird das Verschlingen des Anderen zur Notwendigkeit, um selbst zu überleben. Oiticicas Verständnis des Konstruktiven hat sich dagegen vollkommen von seinem europäischen Erbe befreit und ist nicht mehr an eine bestimmte Arbeitsweise (abstrakt-geometrisch) oder ein bestimmtes Weltbild (die Welt sei rational erfassbar) gebunden, sondern fungiert als Metakonzept, das sich auch nur als intentionale Gerichtetheit (spiritueller Träger) ausdrücken kann.

In *Nova Objetividade Brasileira* stellten ca. 35 Künstler aus, die aus den unterschiedlichsten Gruppierungen und Kunstrichtungen zusammenkamen. Oiticica schaffte es außerdem, einige Mitglieder der ehemals rivalisierenden konstruktivistischen Gruppen aus São Paulo und Rio de Janeiro wieder zu vereinen. Der ehemalige Hauptwidersacher von Ferreira Gullar, der *Paulista*-Dichter Haroldo de Campos, wurde außerdem zu einem engen Freund Oiticicas. De Campos theoretische Ansätze hatten großen Einfluss auf ihn. Unter den ausgestellten Künstlern befand sich sowohl einer der Begründer der konstruktiv-konkreten Kunst in Rio de Janeiro, Ivan Serpa, wie eine Reihe der neokonkreten Künstler (Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica und Ferreira Gullar), als auch ehemalige Mitglieder der Gruppe *Ruptura* wie Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros und Mauricio Nogueira Lima. Außerdem waren erstaunlich viele junge, neue Künstler beteiligt, die bereits einer späteren Generation angehörten, wie Carlos Vergara, Marcelo Nietzsche und Rubens Gerchman. Oiticicas Neukonzeption des Konstruktiven musste für entsprechend viele unterschiedliche künstlerische Positionen offen sein, die sich in irgendeiner Weise darin wiederfinden konnten. Fasste Oiticica zu Beginn der 1960er Jahre das Konstruktive noch als ein fremdes Konzept auf, dass in Brasilien Eingang in die künstlerische Praxis gefunden hatte, um die Sinneswahrnehmung (von Kunst) zu verändern, war es Ende der 1960er Jahre zur genuin brasilianischen Strategie künstlerischer Praxis avanciert, indem es semantisch umgewertet und zu einem Teil der anthropophargen Kulturpraxis wurde. Die intentionale Ausrichtung zur Konstruktion wird zum notwendigen Motor im „Verdauungsvorgang“ des kulturellen Anthropophagen, um das Eigene hervorzubringen (vgl. dazu auch Martins 2013, 61/62).

Neben Oiticica hatte, wie zu Beginn des Kapitels bereits erwähnt, auch der Künstler und Theoretiker aus São Paulo, Waldemar Cordeiro, theoretische Überlegungen dazu entwickelt, wie die Idee des Konkreten/Konstruktivistischen in den 1960er Jahren trotz des Auseinanderfallens der Gruppen in den beiden Metropolen São Paulo und Rio weiterentwikkelt werden könne, auch vor dem Hintergrund neuer soziopolitischer Bedingungen. Inwiefern sich diese von den Überlegungen Oiticicas unterscheiden bzw. mit ihnen übereinstimmen und welche Werke daraus hervorgegangen sind, darauf soll im folgenden Unterkapitel eingegangen werden.

6.4 Waldemar Cordeiro und die *arte concreta semântica*

Waldemar Cordeiro hatte 1952 die Gruppe konkret arbeitender Künstler in São Paulo mitgegründet und sich nicht nur als Künstler, sondern auch als einer ihrer Haupttheoretiker positioniert. Als sich die Gruppe *Ruptura* 1959 langsam auflöste, entwickelte Cordeiro in den frühen 1960er Jahren sein eigenes erweitertes Konzept konkret-konstruktivistischer Kunst, das er selbst *arte concreta semântica* nannte und von seinem Dichter-Kollegen Haroldo de Campos als *arte popcreta* bezeichnet wurde. Cordeiros Neubewertung der konkreten Kunst zeichnete sich gleichzeitig durch eine intensive Selbstkritik aus, in der er die konkret-konstruktivistische Bewegung in São Paulo einer vom aktuellen Standpunkt aus kritischen Revision unterzieht, die er in der neuen politisch-sozialen Situation des Landes begründet. Bei dem Begriff der *arte popcreta* handelt es sich nicht etwa um eine Fusion von konkreter Kunst und Pop art, wie Oiticica in seinem Katalogtext *Nova Objetividade Brasileira* aufzeigt, sondern um die Entwicklung von Werkentwürfen „strukturell-semantischer Ordnung“ (Oiticica 2013f, 186). Das Präfix „Pop“ steht daher eher für eine kritische Beschäftigung mit der US-amerikanisch geprägten Massenkultur aus einer kommunistisch orientierten Perspektive, die Cordeiro vertrat. Er übernahm die Bezeichnung auch für einige seiner Arbeiten

und sie war namensgebend für die Ausstellung *Espetáculo popcreto*, die 1964 in der Galeria Atrium in São Paulo stattfindet, und an der Cordeiro und de Campos beteiligt waren. Während Cordeiro sich zunehmend der Semantik der Schrift bedient, durchläuft der Dichter Augusto de Campos in dieser gemeinsamen Ausstellung den umgekehrten Prozess. Gezeigt wurde beispielsweise das Gedicht *Olho por olho* (1964), das überhaupt keine Schrift mehr enthält.

1963 versucht Cordeiro noch einmal, seine ehemaligen Kollegen der Gruppe *Ruptura* zusammenzubringen und gründet die *Associação de Artes Visuais Novas Tendências*, die ohne Ideologie oder ästhetische Linie die avantgardistische Kunst allgemein unterstützen sollte (Nunes 2004, 144)[165]. Wie der Name der Gruppierung bereits suggeriert, ist er von der in Europa stattfindenden Serie von Ausstellungen der *Neuen Tendenzen* inspiriert, die Cordeiro während seiner Europareise gesehen haben könnte.

An dem Ausstellungszyklus der *Neuen Tendenzen* beteiligten sich viele ehemalige konkret-konstruktivistisch arbeitende Künstler. Die Initiative war jedoch nicht von Erfolg gekrönt. 1963 fand die einzige gemeinsame Ausstellung der *Associação*, die *Coletiva Inaugural I*, in der Galeria NT in São Paulo statt. Bereits ein Jahr später verließ Cordeiro die Vereinigung wieder, ebenso wie andere ehemalige konkrete Künstler[166].

Noch im selben Jahr zeigte Cordeiro in einer Einzelausstellung in der Galerie Astréia (São Paulo) Werke, die den Übergang zu einer neuen Positionierung des Künstlers gegenüber den konkreten Prämissen ankündigten. Bei den ausgestellten Werken handelte es sich ausschließlich um klassische Ölbilder, doch ist in ihnen nichts mehr von den strikten mathematisch exakten geometrischen Formen zu sehen, die seine früheren Bilder auszeichneten. Vielmehr kehrte er zurück zu den Anfängen der Abstraktion. Der Kunstkritiker Mário Schemberg aus São Paulo erwähnt in seinem Text im Ausstellungskatalog zwar die

165 Aus der ehemaligen Gruppe *Ruptura* waren neben Cordeiro auch Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Hermelindo Fiamignhi, Judith Laurand, Maurício Nogueira Lima und Luís Sacilotto beteiligt. Zusätzlich gehören Alberto Aliberti, Caetano Fracarolli, Mona Gorovitz und Alfredo Volpi zu den Mitgliedern.

166 Die *Associção* bleibt noch mit einigen Mitgliedern bis 1966 bestehen.

Errungenschaften des „organischen Konkretismus“ (*concretismo organicista*) der neokonkreten Künstler in Rio, bleibt aber der Rhetorik der rivalisierenden konkreten Gruppen der beiden Metropolen verhaftet, indem er behauptet, Cordeiro sei ihnen dennoch einen Schritt voraus[167] (Schenberg 1963, zit. nach Nunes 2004, 132).

> [Cordeiro] chega assim a um concretismo sem formas geométricas rigorosas. De um certo modo se aproxima do espírito de fases da arte construtiva de Kandinsky em que não prevalece a tendência da Bauhaus. (ibid.)[168]

Die Ölbilder dieser Ausstellung erinnern auch an die Frühphase der Abstraktion von Mondrian und ähneln außerdem der frühen abstrakt-geometrischen Phase des brasilianischen Konstruktivisten Alfredo Volpis Anfang der 1950er Jahre, der sich stets von den Gruppierungen ferngehalten hatte. Während Cordeiros konkreter Phase in der Gruppe *Ruptura* plante der Künstler die Bildaufteilung vorher genau und maß mit Lineal, Zirkel und Geodreieck Abstände und zog Linien. Auf mehreren dieser Bilder sind an ein oder sogar zwei Punkten gespiegelte geometrische Figuren zu sehen, die eine exakte Planung voraussetzen. In den Bildern der Ausstellung in der Galerie Astréia sind solche Figuren dagegen mit der Hand gemalt. Auffällig ist, dass hier Kreise und runde Flächen dominieren und die Leinwand ganz füllen. In den Bildern aus der Zeit, als Cordeiro Mitglied der konkreten Kunstgruppe *Ruptura* war, sind es vorwiegend Linien, die an verschiedenen Punkten verbunden sind und dadurch ein oder zwei Figuren auf einer größeren, freien Fläche platzieren. In diesen Bildern mit freier Hand gemalter, fast lyrisch-naiver Geometrie drückt sich Cordeiros tiefe Krise mit der konkreten Kunst Anfang der 1960er Jahre aus. Die konkreten Künstler aus São Paulo verbanden ihr Projekt

167 Dies ist eine der rivalisierenden Rhetorik geschuldete Fehleinschätzung der Situation, denn die neokonkreten Künstler hatten zu dem Zeitpunkt die Leinwand bereits hinter sich gelassen. Lygia Clark produzierte ihre *Bichos*, Oiticica war mit der *Nuklei*-Serie beschäftigt, während Lygia Pape und Ferreira Gullar die Fusion von Raum und Poesie erforschten.

168 [Cordeiro] kommt auf diese Weise zum Konkretismus ohne rigorose geometrische Formen. Auf bestimmte Weise nähert er sich damit dem Geist der konstruktivistischen Phase Kandinskys an, in der nicht die Bauhaus-Tendenz überwiegt.

ideologisch stärker mit den Möglichkeiten der industriellen Produktion und dem Industriedesign als die neokonkreten Künstler in Rio. Dies lag insbesondere daran, dass der industrielle Aufschwung der 1950er Jahre vor allem in São Paulo stattfand. Durch diese Verbindung war die Desillusionierung nach dem Ende der Kubitschek-Ära für die konkreten Künstler in São Paulo größer als in Rio, wohin die Industrialisierung in dem Maße gar nicht erst vorgedrungen war. Diese Desillusionierung beschreibt Cordeiro selbst in einem Aufsatz in der Revista Habitat 1965: „Esses amores com a técnica industrial são, no entanto, platônicos porque, apesar das aparênicas, todo é feito artesanalmente ou pelo menos na base do objeto único; isto é, não em série" (Cordeiro 2014c, 374)[169].

Auffällig ist, dass keines der Bilder dieser Serie einen Titel besitzt, obwohl Cordeiro sonst eine starke Affinität zu suggestiven Titeln hatte, die häufig sogar den theoretischen Kontext der Werkentstehung thematisieren. Im Fehlen der Titel drückt sich die situationsgebundene Wortlosigkeit des sonst so rhetorisch wie theoretisch gewandten Cordeiro aus, die auf der Leinwand durch überbordende, bis an die Ränder reichende, handgemalte geometrische Formen kompensiert wird.

Doch Cordeiro bleibt seiner eigenen Tradition, der starken theoretischen Fundierung seines plastischen Werkes, treu. Im Gegensatz zu den neokonkreten Künstlern, die bereits Mitte der 1950er Jahre die Theorien der Gestaltpsychologie durch die Lektüre von Maurice Merleau-Pontys Auseinandersetzungen zur Leiblichkeit der Wahrnehmung und Henri Bergsons Abhandlungen zur Intuition ergänzt hatten – das sich auch in ihren Werken manifestierte –, studierte Cordeiro andere theoretische Texte, um auf diesem Weg zu seiner Art der Umwertung der konkreten Kunst zu gelangen. Er setzte sich mit Umberto Ecos *Das offene Kunstwerk* (1962) auseinander, das er noch vor seinen Kollegen rezipieren konnte, da er es in seiner Muttersprache Italienisch las. Auch Referenzen, die in Ecos Text einflossen, erscheinen in Cordeiros Texten, wie Sartre und Husserl sowie die Kommunikationstheorie, die bei ihm zwar nicht auf einen Autor zurückgeführt wird, doch höchstwahrscheinlich

169 „Diese Liebe zur industriellen Technik bleibt daher platonisch, denn trotz ihres [industriell designten] Aussehens ist alles handwerklich hergestellt oder zumindest auf der Basis des Einzelobjektes und nicht in Serie."

auf der Informationstheorie des Mathematikers Claude Shannon (1949) beruht, die in den 1950er Jahren auch in Brasilien zirkulierte und deren Termini auch Eco verwendet.

Auf der Grundlage dieser theoretischen Konzepte entwickelte Cordeiro seine eigene Genealogie der konkreten Kunst, indem er sie in linguistischen Termini verstand: Die Phase der 1950er Jahre, die nunmehr für ihn zusammen mit den europäischen Vertretern konkreter Kunst die „arte concreta histórica“ bildete, verstand Cordeiro gleichsam als syntaktische konkrete Kunst, der, wie ein Intermezzo, die Neuen Tendenzen folgten, eine „pragmatische“ Phase, um schließlich bei der semantischen konkreten Kunst anzulangen (Cordeiro 2014a, 426).

Umberto Eco versteht das Kunstwerk als offen in dem Sinne, dass es eine Mehrdeutigkeit besitzt, indem es mehrere inhaltliche Botschaften (Signifikat) auf einem Bedeutungsträger (Signifkant) transportieren kann (Eco 1998, 8). Eco hatte bereits die informationstheoretischen Termini *Information* als „Vermittlung einer diffusen Vorstellung bzw. Tendenz“ und *Inhalt* als Bedeutung bzw. Signifikat auf die Kunst übertragen (Baus 2008, 27–37), die sich Cordeiro in seiner Konzeption der *arte concreta semântica* aneignete und speziell für die konkrete Kunst weiterentwickelte. Obwohl Ecos Theorie für Kunst allgemein gelten sollte, bezog er sie dennoch in seinem theoretischen Werk allein auf die informelle Malerei. Daher erscheint es umso erstaunlicher, dass Cordeiro diese theoretische Grundlage für die konzeptuelle Weiterentwicklung der konkreten Kunst verwendete. Während der 1950er Jahre war eines seiner Hauptanliegen, die konkrete Kunst gegenüber der informellen Malerei zu verteidigen. Er übernahm Ecos Verständnis vom Signifikat als Inhalt, wobei er als beispielhafte Kunstrichtung, die vor allem auf das Signifikat ausgerichtet sei, die zeitgenössische russische Malerei anführt (Cordeiro 2014b, 399). Information setzte Cordeiro jedoch nicht mit Tendenz oder Richtung gleich, sondern stattdessen auf der Ebene der Form mit „neuen formalen Strukturen“ (ibid.). Nun könnte man die logische Konsequenz daraus ziehen, dass Cordeiro daher die konkrete Kunst als eine versteht, die folglich stärker auf Information als auf Bedeutung fixiert sei. Doch es verhält sich paradoxerweise genau umgekehrt. „Arte concreta, portanto, nao é um estilo, mas um conteúdo: o

conteúdo da objetividade da arte”[170] (Cordeiro 1960). Die Fokussierung des (*Paulista*-) Konstruktivismus in den 1950er Jahren auf das Rationale denunziert er als Wunsch, sich von „historischer Verantwortung“ und ideologischen Implikationen fern zu halten. In diesem Entzug von Verantwortlichkeit sieht Cordeiro die inhaltliche Begründung der konkreten Kunst: „parece-me evidente que se trata de uma racionalidade ligada ao que acima chamamos de significado”[171] (Cordeiro 2014b, 400).

Cordeiros kritische Revision des (*Paulista*-) Konstruktivismus geht mit einer Anerkennung bzw. Aufwertung der *Nova Figuração*, der neuen figurativen Tendenzen in Brasilien und Europa, einher. Diese betrachtet er nämlich nicht als historische Weiterentwicklung der figurativen Malerei, die in den 1940er und frühen 1950er Jahren in Brasilien zu einer Polemik zwischen Abstraktion und Figuration führte, sondern als eine vollkommen neue Kunstrichtung, die auf konstruktivistischen Grundannahmen beruhe. Dabei beruft sich Cordeiro auf Sartres Verständnis der „Intentionalität des Bewusstseins“:

> NF [*Nova Figuração*] quer dizer intencionalidade, ‚consciência intencionante‘ (Sartre). Intencionalidade, contudo, não como assunto e menos ainda nos termos de representações convencionais e simbólicas; mas como realismo (histórico) **construído** dentro da linguagem objetiva da arte contemporânea. […] A NF não representa, mas apresenta a realidade. […] não apresenta materiais; mas, **coisas**. E uma coisa é também uma unidade semântica.[172] (Cordeiro 1964, 56)

Die Zusammenführung der *Nova Figuração* und der konkreten Kunst unter dem Banner der Konstruktion ist ein rhetorischer Kniff Cordeiros,

---

170 „Konkrete Kunst ist deshalb kein Stil, sondern ein Inhalt: der Inhalt der Objektivität der Kunst.”

171 “es erscheint mir evident, dass es sich um eine Rationalität handelt, die mit dem verbunden ist, was wir oben als Signifikat bezeichnet haben”.

172 „Die neue Figuration bedeutet Intentionalität, ‚intentionales Bewusstsein’ (Sartre). Intentionalität, jedoch nicht als Angelegenheit und noch weniger in Begriffen der konventionellen und symbolischen Repräsentationen verstanden, sondern als (historischer), **konstruierter** Realismus innerhalb der objektiven Sprache der zeitgenössischen Kunst. […] Die neue Figuration repräsentiert nicht, sondern präsentiert die Realität. […] Sie repräsentiert nicht Materialien, sondern **Dinge**. Und ein Ding ist auch eine semantische Einheit“.

die vor allem seine eigene Hinwendung zu sozialpolitischen Themen und die Verwendung von figurativen Elementen in seinen eigenen Werken rechtfertigt, ohne dass er sich vom Konstruktivismus lossagen muss. Dahinter verbirgt sich eine tiefe Desillusionierung. Anders als die neokonkreten Künstler in Rio, die bereits Ende der 1950er Jahre begonnen hatten, den unbeirrbaren Fortschrittsglauben der Kubitschek-Ära kritisch zu hinterfragen, waren die Künstler der Gruppe *Ruptura* in São Paulo – und insbesondere ihr theoretischer Wortführer Waldemar Cordeiro – weiterhin davon überzeugt, dass der technische Fortschritt langfristig auch die sozialen Probleme Brasiliens lösen würde. Die *Paulista*-Gruppe war ohnehin viel stärker auf Technik ausgerichtet, auch, weil die zumindest partiell umgesetzte Industrialisierung vor allem in São Paulo stattfand. 1965 schrieb Cordeiro in einem Aufsatz: „O irracionalismo do racionalismo abstrato já custou muito caro ao homem do nosso tempo. É um fato: o progresso técnico em si não resolve os problemas sociais e individuais e às vezes agrava-os até a ruína"[173] (Cordeiro 1965, zit. nach Nunes 2004, 161).

Wie unterschiedlich und doch ähnlich die Ansätze zur Integration neuerer Tendenzen in der Kunst in die Konzeption des Konkreten/Konstruktiven von Waldemar Cordeiro und Hélio Oiticica sind, soll im folgenden Unterkapitel näher erläutert werden.

6.4.1 Cordeiro und Oiticica: Intentionalität vs. Platzierung in der Welt

Cordeiros Neufassung der konkreten Kunst basiert, wie im letzten Unterkapitel dargestellt wurde, auf einer völlig anderen theoretischen Denkrichtung als Oiticicas Umwertung des Konstruktiven in seinem Text im Ausstellungskatalog *Nova Objetividade Brasileira*. Dennoch lassen sich erstaunlich viele Gemeinsamkeiten zwischen beiden Ansätzen erkennen. Sowohl Cordeiro als auch Oiticica fassen das Konkrete/

173 „Die Irrationalität des abstrakten Realismus hat der Mensch unserer Zeit bereits teuer bezahlt. Fakt ist: Der technische Fortschritt allein löst die sozialen und individuellen Probleme nicht, sondern verstärkt sie manchmal bis zum Ruin".

Konstruktive nicht mehr als Ideologie oder als künstlerische Strömung auf, die auf ein bestimmtes Gedankengut zurückzuführen ist, das sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa entwickelt hatte. Vielmehr ist in beiden Ansätzen das Konkrete/Konstruktive als Metakonzept gefasst, das sich nur noch durch eine diffus erscheinende Intentionalität (Cordeiro) bzw. einen Willen (Oiticica) ausdrückt, statt durch eine spezifische Formsprache. Während Cordeiros neues Verständnis des Konkreten jedoch auf gewisse Weise eurozentrisch bleibt – er beruft sich zur theoretischen Begründung der Gerichtetheit auf das Konzept der Intentionalität von Sartre –, ist Oiticicas Konzeption naturalistisch gefasst: Er behauptet, der Wille zur Konstruktion sei der brasilianischen Kultur bereits eingeschrieben.

Eine weitere Gemeinsamkeit bildet die Fokussierung auf das Objekt. Oiticica spricht in *Nova Objetividade* von der „Ankunft beim Objekt" und zeichnet dabei „von 1954 an […] eine […] kontinuierliche […] Linie bis zu heutigen Erscheinungsformen" (Oiticica 2013f, 181). Im gleichen Abschnitt beschreibt er vor allem die historische Entwicklung des Neokonkretismus und die theoretische Fassung des Nicht-Objektes. Anschließend geht er auf einige der ausgestellten Objekte der Ausstellung ein. Diese sind neben seinen eigenen Werken (vornehmlich die *Parangolés*) und einigen kurzen Referenzen zu den ehemaligen neokonkreten Kolleginnen Lygia Pape und Lygia Clark, insbesondere Objekte von Antonio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy und die *Popcretos* von Waldemar Cordeiro. Es ist auffällig, dass keiner dieser Künstler an der neokonkreten Bewegung beteiligt war, sondern bis auf Cordeiro alle einer neuen Künstlergeneration entstammen. Auf diese Weise erhalten die neokonkreten Experimente einen prominenten Platz in der Geschichte der modernen brasilianischen Kunst: Oiticica schreibt sie in eine genealogische Entwicklung ein, in deren Gegenwart aktuelle Künstler die Experimente der Neokonkreten fortführen, auch wenn diese nicht mehr mit dem Neokonkretismus in Verbindung standen.

Cordeiros Abkehr von einer rein rationalen Basis der konkreten Kunst – ein Thema, mit dem sich die neokonkreten Künstler in Rio bereits auseinandergesetzt hatten – geht mit einer Fokusverschiebung vom Material hin zum Objekt selbst einher. Diese Wende drückt sich

für Cordeiro auch darin aus, dass der Herstellungsprozess (Produktion), der für die in São Paulo arbeitende Gruppe der konkreten Kunst *Ruptura* von zentraler Bedeutung war, da er das Ausprobieren neuer technischer Mittel zur Erzeugung mathematisch exakter Bilder bedeutete, eine Abwertung erfährt. Gleichzeitig wendet sich der Künstler der Rezeptionsphase bzw. dem Konsum zu.

Auch Oiticica proklamiert eine Abkehr von seinen vormals verwendeten formalen Kategorien und stellt stattdessen den Einbezug der Welt in die Kunstrezeption in den Fokus. Er beschreibt eine Tendenz, die von einem „rein strukturalistischen Ansatz […] hin zur Einführung des dialektischen Realismus und zur Partizipation" führt (Oiticica 2013f, 186). Der dialektische Realismus versteht die Welt als Naturprozess, unabhängig von Bewusstsein und höherer oder göttlicher Existenz. Dementsprechend muss eine dauerhafte Aushandlung zwischen aufgenommenen (Denk-)Inhalten und gegenständlicher Form in der Welt stattfinden und letztere immer in die Welt als Ganzes eingefasst verstanden werden (Chesni 1987). Dazu verweist Oiticica auf seine *Bólide*-Serie, die über die taktil-sensorische Beteiligung eine Mediation zwischen dem aufnehmenden Subjekt (Betrachter/Teilnehmer) und dem Gegenstand/Objekt herstellt. Seine *Parangolés* bezeichnet er dagegen als „Auseinandersetzung" mit der „Krise der reinen Struktur" (2013f, 187). Oiticicas Bezugnahme auf den dialektischen Realismus scheint der Idee der Intentionalität im Sinne eines Willens zunächst zu widersprechen. Müssen Denkinhalte erst über die gegenständliche Form und ihren Weltkontext nachgeprüft werden, wie können Denkinhalte dann umgekehrt Form herstellen oder verändern? Für Oiticica löst sich der Widerspruch als Dialektik auf: Eine konstante Aushandlung zwischen denkendem bzw. schöpfendem Menschen und des materiellen Kontextes, indem dieser agiert, bietet die Möglichkeit und Notwendigkeit der Koexistenz beider Konzepte.

Cordeiro verwendet in seinen Werken der *Popcreto*-Phase sowohl Techniken der Assemblage als auch der Montage und verwendet Gegenstände aus der Alltagswelt im Sinne des *Ready-mades*. Auch Oiticica begann in seiner Serie der *Bólides Ready-made*-Materialien zu verwenden, wie beispielsweise die Glasbehälter der *Bólide vidros*. Eine

direkte Auseinandersetzung mit Duchamp findet jedoch erst in den 1970er Jahren statt, als Oiticica die Serie der *Topological Ready-Made Landscapes* (1978–79) herstellt. Für das Einbinden von Alltagsgegenständen verwendet Oiticica jedoch bereits sehr früh (1966) den Begriff „Appropriation", den er im Katalogtext von *Nova Objetividade* auch mit Cordeiros *Popcretos* in Verbindung bringt: „Mit dem ‚Popcreto' kündigt sich auf gewisse Weise das Konzept der ‚Appropiration' an, das ich zwei Jahre darauf formulieren sollte" (Oiticica 2013f, 186). Während Oiticica jedoch seine Objekte (*Bólides*) tatsächlich im Raum platziert und auf diese Weise den Einbezug von Welt als Ganzes in der Rezeption stärker hervorhebt, bleiben Cordeiros Werke überwiegend – zumindest zu Beginn der Phase der *arte concreta semântica* – noch an der Wand und die appropriierten Gegenstände werden stattdessen in das Bild hineingenommen.

Oiticicas *Bólides* wurden bereits an verschiedenen Stellen eingehend diskutiert (vgl. Kap. 4.2, 5.1.3 und 6.2). Daher sollen hier einige von Cordeiros Werken aus der Phase der *popcretos* analysiert werden, um aufzuzeigen, wie sich in diesen Werken auf materieller Ebene seine Umwertung des Konkreten vollzieht. Außerdem werden die besprochenen Werke zu den in dieser Arbeit diskutierten *Bólides* von Oiticica in Beziehung gesetzt.

Popcreto para um popcrítico

Das Werk *Popcreto para um popcrítico* (1964, Abb. 50) hängt zwar weiterhin wie ein herkömmliches Bild an der Wand, doch hat es eine dreidimensional nach außen gestülpte Grundfläche. Die 82 x 82 cm große, quadratische, rote Bildfläche wächst dem Betrachter entgegen, in dem sich ein um ein Vielfaches kleineres, an der oberen rechten Ecke ausgerichtetes Quadrat um einige Zentimeter von der Wand abgehoben befindet. Dieses Quadrat steht parallel zur Bildfläche und die dadurch entstehende Ausstülpung formt auf diese Weise eine schräge, abgeschnittene Pyramide. An der Oberfläche des ausgestülpten Bildes ist eine Axt befestigt.



Abb. 50: Waldemar Cordeiro, *Popcreto para um popcrítico*, 1964. Holz, Axt, Fotografie, 82 x 82 cm, Sammlung Saul Libman (Quelle: Costa 2002, 39).

Der dreidimensionale geometrische Körper wird vom Künstler jedoch wieder als Fläche behandelt, auf die er ungeachtet der Ausstülpung fünfundzwanzig in quadratischer Form angeordnete, kreisförmige Fotoausschnitte geklebt hat, die einer Tageszeitung entstammen. Tritt man einen Schritt zurück, so sieht man, dass diese Ausschnitte gemeinsam das Portrait eines Menschen zeigen. In einem der mittigen, kreisförmigen Fotos ist prominent ein Auge platziert, an anderen Stellen kann man Ausschnitte von Mund und Nase erkennen sowie Haupthaar. Auf diese Weise wirken die Fotoausschnitte, als ob es sich um Löcher in dem pyramidalen Körper handle und der Betrachter durch sie hindurch in den Innenraum der roten Pyramide blicke, in dem der auf dem Foto zu

erkennende Mensch versteckt zu sein scheint. Cordeiro spielt in dieser Arbeit mit Zwei- und Dreidimensionalität und der Illusion von Räumlichkeit. Die Bildfläche wird zum Raum, wo der Betrachter es zunächst nicht vermutet und dort, wo ein Raum zu existieren scheint (Foto), ist nur Fläche vorhanden. Cordeiro schreibt über die *arte concreta semântica*, „semantisch konstruieren" ("construir semanticamente") bedeute, „mittels Raum, Licht und Bewegung, den Sinn zu verändern" (Cordeiro 2014a, 428). In dieser Arbeit wird der Sinn des Bildes verändert, denn es wird mittels Licht und Bewegung des Betrachters zu einem Behälter. Die vermeintlichen Löcher in der Pyramide, die einen Raum konstruieren, erweisen sich – je nach Standpunkt des Betrachters im Raum und der Lichtverhältnisse – als aufgeklebte Fotofragmente, sind also nur Fläche.

Dieses konstruktivistische Wechselspiel mit Räumlichkeit und Formen wird außerdem durch eine Ebene ergänzt, die an sich schon semantisch aufgeladen ist: das Foto und die Axt. Die Fotofragmente materialisieren sich im Auge des Betrachters zu einer Person. Das eine Auge, das sich im Zentrum des aus Kreisen bestehenden Quadrats befindet, blickt den Betrachter direkt an. Die Fragmentierung des Fotos, die auf formeller Ebene für die Illusion von Räumlichkeit sorgt, verweist auf semantischer Ebene auf eine Beobachtungsszene aus einem Versteck heraus. Die brasilianische Kunsthistorikerin Helouise Costa (Costa 2002, 18) hat den Pyramidalkörper als Gefängnis interpretiert, aus dem die Person uns anblickt. Diese Interpretation ist vor dem Hintergrund des Militärputsches, der im Jahr der Entstehung dieser Arbeit stattfand und unzählige linke Aktivisten ins Gefängnis brachte, naheliegend. Doch liegt die Spannung dieser Arbeit gerade in der Ambiguität der Blickrichtungen. Es ist nicht eindeutig zu klären, ob der Betrachter hier einen hilflosen Gefängnisinsassen beobachtet oder ob vielmehr er selbst – vielleicht vom Geheimdienst der Militärpolizei – unter Beobachtung steht. Der eindringlich auf den Betrachter gerichtete Blick des Auges im Bild spricht für letztere Auslegung.

Auf der Seite des Betrachters befindet sich außerdem die Axt, die sich als reichlich abgenutzter Gebrauchsgegenstand erweist. Für Costa stellt sie als populäres Element die Verbindung zum Bauern dar (Costa 2002, 18), der als starker Kontrast der intellektualisierten konkreten

Kunst gegenübergestellt wird. Doch auch die Axt bleibt in ihrer semantischen Zuschreibung zweideutig, kann sie doch genauso als primitives Arbeitsgerät wie als Waffe verwendet werden. Und selbst wenn sie als Waffe fungiert, könnte sie gegen den Betrachter benutzt werden oder vom Betrachter selbst, der den vermeintlichen Gefängnisinsassen befreit. Sie wirkt wie ein Aufruf zur Handlung, zum Durchbrechen der bereits perforierten Wand, die die Betrachter (Museumsbesucher) und den Betrachter im Bild trennt. Innen und außen stehen dabei zur Verhandlung: Befreit sich der Museumsbesucher in diesem Fall selbst oder befreit er jemand anderen? Fest steht einzig, dass die Axt einen Bezug zur Realität herstellt und aufzeigt, dass diese nicht den mathematisch exakten Formen folgt, die die konkrete Kunst vorzuweisen hat. Die Verkehrung von innen und außen war auch bei Lygia Clark in den frühen 1960er Jahren ein zentrales Thema. Die in Kapitel 5.1 besprochenen *Trepantes* sowie ihre *Bichos* (1960–64) und die Arbeit *Caminhando* (1964) zeugen von der Beschäftigung mit dieser Thematik.

Cordeiro schreibt über die *arte concreta semântica*, sie stelle ein Gleichgewicht zwischen der „Auflösung des physischen Raumes des Objekts“ und der „semantischen Desintegration“ her. Letztere führe zur Zerstörung von Konventionalitäten, sodass neue semantische Zusammenhänge konstruiert werden können (Cordeiro 2014a, 428). Im *Popcreto para um popcrítico* wird das verwendete Foto fragmentiert und auf diese Weise seines physischen Existenzraumes beraubt. Durch diese Zerlegung wird es unmöglich, die Person zu identifizieren oder geschlechtlich zuzuordnen. Die Kontextualisierung des Fotos in der Zeitung geht durch die Einbettung in das Werk verloren, sodass sie einer neuen semantischen Zuschreibung zugeführt werden kann. Ähnlich funktioniert die Axt im Bild. Sie ist von ihrem herkömmlichen Arbeitskontext befreit und wirkt auf den ersten Blick in der konstruktivistischen Konzeption des Werkes deplatziert. Doch ist es gerade dieser „falsche Ort“, der die Möglichkeit zu einer Neusemantisierung eröffnet und dabei Ambivalenzen zulässt. Die formale Struktur des Werkes (im Sinne Cordeiros *Information*) trägt dazu bei, dass die Bedeutungsträger Axt und Fotografie ihre konventionelle semantische Zuschreibung verlieren und im Werkkontext resemantisiert werden.

Das *Popcreto para um popcrítico* funktioniert auf der Rezeptionsebene ähnlich, wie Oiticicas *B33 Bólide caixa 18 „Homenagem a Cara de Cavalo“ (poema caixa 02)*. In beiden Arbeiten wurden außerdem Elemente verwendet, die semantisch aufgeladen sind: Beide arbeiten mit Fotografie und Gegenständen, die in eine symbolische Ordnung eingebettet sind. Im *B 33 Bólide caixa 18* ist die Fotografie des Favelabewohners Cara de Cavalo, die ebenso wie Cordeiros Fotografie aus einer Zeitung stammt, bereits durch die Medienberichte semantisch geradezu überladen. Dahingegen erhält das anonyme, fragmentierte Foto der Person in Cordeiros Arbeit, die nicht einmal eindeutig geschlechtlich bestimmbar ist, erst durch ihre Einbettung in den Kontext der Arbeit seine spezifische Bedeutung. Erst durch die Fragmentierung der Fotografie wird sie semantisch aufgeladen und zur dualen Figur des Beobachters/Beobachteten. Die Fotografie von Cara de Cavalo wird stattdessen umgewertet. Sie erhält durch den Werkkontext eine neue Bedeutung, die sie im Kontext der Tageszeitung nicht akquirieren konnte: Sie zeigt einen zu betrauernden Toten. Der Kunststoffbeutel mit den roten Farbpigmenten in Oiticicas und die Axt in Cordeiros Arbeit besitzen eine metaphorische Bedeutung. Während der Farbbeutel eindeutig für Blut und Gewalt steht, bleibt die Axt, wie bereits oben beschrieben, in ihrer metaphorischen Zuschreibung ambivalent. Als Arbeitsgerät oder Waffe kann sie entweder retten oder töten. Entscheidend ist für beide Arbeiten die Art und Weise, wie der Betrachter einbezogen wird. Obwohl keine der Arbeiten partizipativ angelegt ist in dem Sinne, dass der Betrachter physisch intervenieren kann, verlangen beide Arbeiten vom Betrachter, seine eigene Haltung und Position zu hinterfragen. *Homenagem a Cara de Cavalo* fordert Anteilnahme und hinterfragt auf diese Weise die Kategorisierung von Gut und Böse in der Gesellschaft. *Popcreto para um popcrítico* hinterfragt diese Konzepte, in dem es den Betrachter in Bezug auf seine Position als solcher verunsichert. Indem unklar bleibt, ob der Betrachter beobachtet wird oder selbst Beobachter ist, wird er dazu gezwungen, die Machtposition des Beobachtenden kritisch zu hinterfragen. Der Titel des Werkes muss daher auch in diesem Sinne verstanden werden. *Popcreto* – die von Cordeiro geschaffene neue semantische Struktur – ist für jene gedacht, die die gegebenen semantischen

Zuschreibungen kritisch zu hinterfragen wissen (*popcrítico*). Die Einbindung sozialer Kritik durch die Verwendung von figurativen Elementen wie den Fotografien in eine formale, konstruktivistische Struktur, die auf Objektebene funktioniert, ist in beiden Arbeiten gleichermaßen präsent. Bei Oiticica ist sie nur nicht im selben Maße theoretisch reflektiert wie bei Cordeiro. Dies mag jedoch auch daran liegen, dass der *B 33 Bólide caixa 18* eine der wenigen Arbeiten des Künstlers ist, die sich auf so direkte Weise mit sozialkritischen Themen befasst. Cordeiros Arbeitsweise ist sehr viel stärker von theoretischer Reflektion geprägt, die sich direkt nachvollziehbar in den Werken manifestiert. Oiticicas Herangehensweise ist genau umgekehrt, er entwickelt erst vor dem Hintergrund neuer Werke seine theoretischen Überlegungen dazu.

Rebolando

Cordeiros Arbeit *Rebolando* (1965, Abb. 51 und 52) ist eines der Werke, die am direktesten auf die Pop Art verweisen. Das nicht mehr existente *Rebolando* bestand aus einer großen, bauchigen Glaskaraffe, die zu etwa einem Fünftel mit Wasser gefüllt war. Sie stand auf einer quadratischen, mit einem dicken, dunklen Rahmen versehenen Fotografie von Marilyn Monroe. In der Mitte war ein Schild mit jeweils einem Pfeil angebracht, der nach links bzw. nach rechts zeigte. Darauf stand in schwarzen Druckbuchstaben „Agite neste sentido“ („versetze es auf diese Weise in Schwingung“). Ein weiterer Pfeil zeigte auf den Flaschenhals[174]. Der Betrachter war dazu aufgefordert, die Karaffe nach links und rechts zu drehen, sodass durch die Bewegung das Wasser darin in Schwingung versetzt wurde. Danach sollte er das Monroe-Bild durch die Flaschenöffnung von oben betrachten. Er wird ein verzerrtes Bild der Hollywood-Ikone gesehen haben, dass durch die Schwingungen des Wassers in Bewegung geraten ist. Der Titel der Arbeit ist diesbezüglich bereits suggestiv: *Rebolando* bedeutet „mit den Hüften schwingend“

174 Auf den Schwarz-Weiß-Fotos des Werkes ist nicht zu erkennen, ob auf diesem Pfeil auch etwas steht, wie zum Beispiel „olhar“ (gucken). Da das Werk nicht erhalten ist, kann darüber jedoch nur spekuliert werden.

(sowohl beim Tanzen als auch beim Gehen) und ist doppelt kodiert, denn es verweist gleichzeitig auf die Schwingungen des Wasser wie auf die dadurch provozierte Bewegung des Bildes von Marilyn Monroe. Durch den Titel wird dem Betrachter suggeriert, Monroe schwinge die Hüften – eine sexualisierte Geste, die die Instrumentalisierung der Frau Marilyn Monroe zur Popikone und zum Sexsymbol illustriert. Der Betrachter nimmt an, er sei der Urheber dieser Bewegung, befinde sich also in einer Machtposition. Eigentlich sieht der Betrachter jedoch, wie sich das ganze Bild der Monroe bewegt, nicht nur ihre Hüften. Und auch diese Annahme erweist sich schließlich als Illusion, denn in Wirklichkeit bewegt sich nur das Wasser über dem Bild, während die Fotografie selbst unbeweglich bleibt.





Abb. 51 und 52: Waldemar Cordeiro, *Rebolando*, 1965. Flasche mit Wasser, Fotografie, Werk nicht erhalten (Quelle: Costa 2002, 42).

Dem Betrachter kommt auch in dieser Arbeit als Beobachter eine zentrale Rolle zu. Er bewegt das Wasser und blickt dann durch den

Flaschenhals, der wie ein Teleskop wirkt, auf die Popikone nieder. Auf diese Weise wird er gleichermaßen zum Voyeur und Manipulierer der Szene, wodurch Cordeiros Haltung zur Massenkultur verdeutlicht wird. Der Betrachter ist Schöpfer seiner eigenen Illusion (Monroe schwingt mit den Hüften). Gleichzeitig ist er jedoch bereits Sklave seiner Handlungen, die durch den Titel und die klaren Anweisungen auf den Schildern prädeterminiert sind. In der Semantik der Wörter verbirgt sich also die eigentliche Machtstruktur, die in diesem Fall vom Künstler selbst ausgelöst wird. Der Betrachter wird nur als ausführende Kraft missbraucht, der sich von seiner voyeuristischen und erotischen Motivation leiten lässt, aber gleichzeitig in der Illusion gehalten wird, er sei selbst Autor der Situation.

Die verwendeten Materialien Glas und Flüssigkeit erinnern stark an Oiticicas Serie der *Bólides vidro*, in denen er jeweils einen gläsernen Behälter verwendet, in dem entweder Farbpigmente, ready-made Materialien oder eine farbige Flüssigkeit enthalten sind (vgl. *„Homenagem a Mondrian“*). Doch Oiticica hat interessanterweise in keinem der *Bólides vidro* Fotografien verwendet, wie er dies in einigen der *Bólide caixas* tat. Die *Bólides vidro* bleiben auf die Erfahrung von Farbe und Material konzentriert. Cordeiros Glasbehälter-Arbeit funktioniert jedoch ähnlich wie Oiticicas sozialkritische *Bólide caixas*, die vom Betrachter verlangen, die eigene Haltung zu hinterfragen. Wird der Betrachter in *Homenagem a Cara de Cavalo* jedoch förmlich dazu gezwungen, diese Haltung einzunehmen, wird der Betrachter in *Rebolando* in eine ihm durch die Massen- und konsumorientierte Kultur US-amerikanischer Prägung bekannte Situation geführt, die zu hinterfragen ihn erst der Kunstkontext nötigt. Denn an eine Kunstausstellung sind noch andere Erwartungen geknüpft als das bloß passive Konsumieren. Die in der Arbeit enthaltenen Schriftzüge spielen dabei eine besondere Rolle. Die semantische Struktur der verwendeten Worte (Titel) und Sätze (Aufschrift „Agite neste sentido“) wird zum Träger von Macht, da sie Handlungsanweisungen, Verhaltensweisen und sogar subtil Emotionen und das Selbstverständnis des Betrachters kommuniziert und beeinflusst.

Die Arbeit *Rebolando* ist bereits ein Übergang zu denjenigen Arbeiten Cordeiros, in denen es nicht mehr allein um die semantische

Aufladung von Gegenständen geht, sondern zunehmend auch Schrift als Material und semantischer Träger verwendet wird. Cordeiro arbeitete zu dieser Zeit eng mit dem Dichter Augusto de Campos der konkreten Poesie-Gruppe *Noigandres* aus São Paulo zusammen. Sie stellten gemeinsam beim *Espetáculo popcreto* aus und de Campos war auch der Urheber des Wortes ‚Popcreto', das Cordeiro später selbst für seine Arbeiten der *arte concreta semântica* verwendete. Während der visuelle Künstler Cordeiro begann, sich mit Schrift zu beschäftigen, verwendete der konkrete Dichter Augusto die Campo seinerseits zunehmend Bilder und Zeitungsausschnitte. Sein *poema popcreto Olho por Olho* (1964), das in der gemeinsamen Ausstellung mit Cordeiro gezeigt wurde, enthält überhaupt keine Schrift. Stattdessen verwendete er ausschließlich aus Zeitschriften ausgeschnittene Fotografien von Augen (sowie einigen Mündern), die in Pyramidenform angeordnet sind. Erstaunlicherweise hatte keiner der konkreten Künstler der *Paulista* Gruppe in den 1950er Jahren mit Worten oder Schrift gearbeitet. In der Industriehauptstadt blieben konkrete Künstler und Dichter zwar ideologisch miteinander verbunden, doch anders als in den neokonkreten Experimenten in Rio de Janeiro drangen sie nicht in das Feld der jeweils anderen ein.

Amar(go) und *Texto Aberto*

Erst die Weiterentwicklung des Konzepts der konkreten Kunst hin zu einer semantischen Aufladung ermöglicht es Cordeiro, mit Schrift zu experimentieren. Nach der Entstehung der *popcreto*-Arbeiten beginnen auch andere Künstler der ehemaligen Gruppe *Ruptura*, sich in ihren Arbeiten mit Schrift auseinanderzusetzen (Mauricio Nogueira Lima und Geraldo de Barros) (Costa 2002, 21)[175]. Cordeiros Arbeit *Amar(go)* (1965, Abb. 53) stellt die größte Annäherung an die konkrete Poesie dar. Das Kunstwerk besteht aus einer 52 x 72 cm großen, unbehandelten Leinwand, auf die zentral in Großbuchstaben und schwarzer Farbe das Wort *amargo* (bitter) gedruckt wurde. Dahinter ist ein Kasten mit elek-

175 Interview der Autorin mit Haroldo de Campus.

trischem Licht befestigt, der so ausgerichtet ist, dass ein rechteckiger Ausschnitt der Leinwand beleuchtet wird, in dem sich die Buchstaben A-M-A-R befinden. G und O bleiben daher unbeleuchtet und aus den erleuchteten Buchstaben formt sich ein neues Wort: *amar* (lieben). Dieses Spiel, ein Wort in einem anderen versteckt zu sehen und dieses hervorzuholen, das bereits die konkreten Dichter – allerdings auf Papier und nicht auf Leinwand – praktiziert hatten, bleibt jedoch eine Ausnahme in Cordeiros Oeuvre. Man könnte es als Hommage an die konkreten Dichter betrachten, die ihn zu seinen Arbeiten mit Schrift inspirierten.

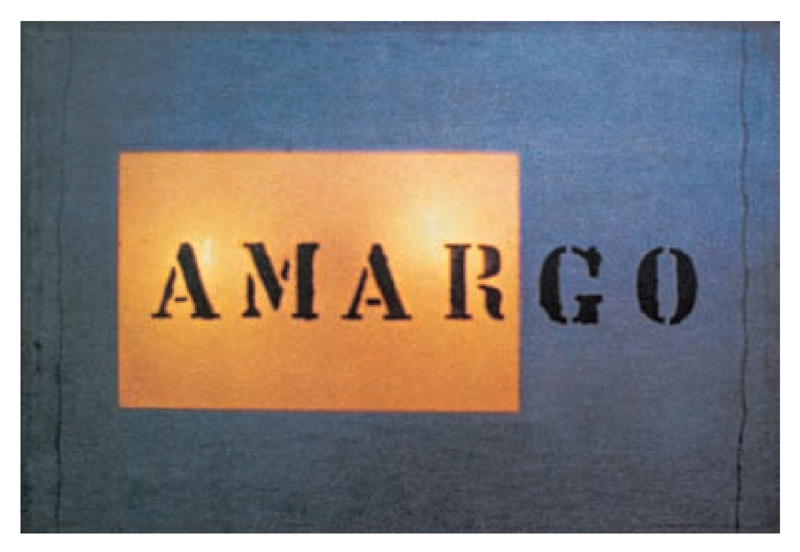


Abb. 53: Waldemar Cordeiro, *Amar(go)*, 1965. Buchstaben auf Stoff gemalt, Glühbirnen, 52 x 72 cm, private Sammlung (Quelle: Costa 2002, 20).

Das Werk *Texto Aberto* (1966, Abb. 54) arbeitet auch vornehmlich mit Schrift, hat sich jedoch vom Erbe der konkreten Dichter befreit und involviert den Betrachter nun auch haptisch, wie Oiticicas Arbeiten dies bereits ab 1960 einfordern. *Texto Aberto* besteht aus einer fast zwei Meter langen Holztafel (31 x 197 cm), auf der schwarze, auf weißem Hintergrund fotografierte große Druckbuchstaben auf einer Schiene befestigt sind. Die Buchstaben stehen in alphabetischer Reihenfolge, wobei nicht alle Buchstaben des Alphabets vorhanden sind. Zu sehen

sind: BCDEFGHIJLOPQRSU. Die Buchstabensequenz ist zwei Mal in einer horizontalen Linie durchgeschnitten und die Buchstabenteile sind jeweils einzeln auf der Schiene vom Betrachter verschiebbar. Durch die Intervention des Betrachters werden die Buchstaben zerstört und das gezeigte Schriftbild – zusammengesetzt aus einzelnen Buchstaben – verliert seine Bedeutung. Doch gleichzeitig schafft der Betrachter dadurch neue Formen und generiert neue Bedeutungsmöglichkeiten. Im Werktitel drückt sich Cordeiros starke Affinität aus, direkte Bezüge in Titeln zu den theoretischen Texten herzustellen, die ihn im Moment der Herstellung beeinflusst haben. *Texto Aberto* verweist direkt auf Umberto Ecos bereits oben angesprochenen Text *Das offene Kunstwerk*. Gleichzeitig verweist es jedoch auch auf die offene semantische Struktur der Arbeit selbst. Durch die haptische Intervention des Betrachters erlangt die Arbeit multiple und scheinbar unendlich viele Möglichkeiten semantischer Fixierungen durch neue Formen. Die Form der Buchstaben bildet dabei nur noch eine dieser Fixierungen, auf die man sich zu einem bestimmten Zeitpunkt geeinigt und festgelegt hat. Der *Offene Text* zeigt gleichzeitig all jene Formen, die nicht semantisch auf die Gestalt von Schriftsymbolen festgelegt sind und damit auch die Potenzialität der Formvielfalt, sich in Symbole zu transformieren.



Abb. 54: Waldemar Cordeiro, *Texto Aberto*, 1966. Holz und Fotografie, 31 x 197 cm, private Sammlung (Quelle: Costa 2002, 40).

Oiticica verwendet in seinen Werken Schrift meist in Gedichtform – wie beispielsweise in den oben besprochenen *Bólides*. Dabei benutzt er häufig eine sehr metaphorische Sprache – so im *B 30 Bólide caixa 17* (vgl. Kap. 5.1.3) –, die Farbe und Material leiblich kodiert. In *Texto Aberto* verwendet Cordeiro Schrift selbst als Metapher, ohne den Umweg über die Sprache zu nehmen. Schrift und damit die Symbole, aus denen sie sich zusammensetzt (Buchstaben), wird bei ihm zu einer Metapher für semantische Bedeutung generell. Nur dadurch, dass sich Menschen auf die Bedeutung bestimmter Symbole geeinigt haben, besitzen sie auch eine sprachspezifische Semantik. Formen, die entstehen, sobald der Betrachter einen oder beide veränderbaren Textteile in *Texto Aberto* verschiebt, können zwar semantisch aufgeladen werden, jedoch niemals Teil des Schriftuniversums werden. Somit bleibt ihnen die sprachspezifische Semantik verwehrt. *Texto Aberto* funktioniert auf ähnliche Weise wie die frühen neokonkreten Arbeiten, die sich zwischen Gedicht und plastischem Kunstwerk bewegen, wie jene von Lygia Pape und Ferreira Gullar (vgl. Kap. 5.1.1), jedoch im umgekehrten Sinne. Der Betrachter-Teilnehmer aktiviert nicht ein Gedicht wie etwa im Falle von Gullars Raumgedichten (1959), sondern zerstört die gegebene semantische Ordnung der Buchstaben. Durch diesen Akt der Zerstörung schafft er jedoch neue Formen und potentielle Symbole; er öffnet den Text für eine nicht-semantisch aufgeladene Formstruktur.

6.5 Konklusion

Nach der Analyse der Werke Cordeiros und Oiticicas in den frühen 1960er Jahren drängt sich eine Frage auf, die hier noch gestellt werden muss: Warum insistieren beide Künstler auf ein Fortbestehen konkret-konstruktivistischer Tendenzen, obwohl sie das konstruktivistische Projekt der Künstlergruppen in São Paulo und Rio und deren utopischen Anspruch für beendet und nicht mehr zeitgemäß erklären? In den 1960er Jahren ist die Kunst wieder ideologisch und soziopolitisch

aufgeladen. Dies war in den 1920er und 1930er Jahren im Modernismo der Fall und in den 1960er Jahren spielen erneut Fragen nach der kulturellen Identität Brasiliens eine Rolle, jedoch unter anderen Vorzeichen. Ab 1964, dem Zeitpunkt des Militärputsches, ist es zunehmend schwierig, klare politische Botschaften zu kommunizieren. Der Konstruktivismus bietet dagegen eine Art von Ideologie, die nicht direkt mit einem politischen Lager vor Ort in Verbindung gebracht werden kann und gleichzeitig bereits eine, wenn auch kurze, historische Verankerung in Brasilien besitzt. Paradoxerweise wurde der frühe revolutionäre Kontext des russischen Konstruktivismus in der Rezeption von Malevich, El Lissitzky, Tatlin und Pevsner völlig ignoriert und auch die sozialistische Ausrichtung des Konstruktivismus in Argentinien nicht weiter beachtet. In den 1950er Jahren war der Konstruktivismus in Brasilien eher unpolitisch. Doch gerade die unpolitische Rezeption des europäischen Konstruktivismus in den 1950er Jahren hat den politisch aufgeladenen konstruktivistischen und vor allem sehr eigenen Positionen Cordeiros und Oiticicas in den 1960er Jahren sogar den Weg bereitet. Ohne ideologischen „Ballast" konnten sie das Konstruktive/Konkrete auf eine Weise umwerten und selbst mit ideologischen bzw. sozialen Inhalten verknüpfen, die in diesem Moment in Brasilien Bedeutung hatten. Gleichzeitig zeugte das Festhalten am Konstruktiven/Konkreten von einer Kontinuität in der brasilianischen Kunstproduktion.

Der im Neokonkretismus begonnene Ansatz der Zuschauerbeteiligung und leiblichen Affektivität von Kunstwerken wird in den 1960er Jahren auch von anderen Künstlern praktiziert, auch von jenen, die vormals der konkreten Gruppe *Ruptura* in São Paulo angehörten, wie Waldemar Cordeiro. Gleichzeitig wird die Idee des Konstruktiven/Konkreten jedoch wieder vergeistigt, denn sowohl Oiticica als auch Cordeiro definieren das Konstruktive noch vor einer künstlerischen Ausgestaltung als ein Metakonzept, das als Verlangen bzw. Intention im Menschen existiert. Damit rückt die in Brasilien konzipierte Idee des Konstruktiven/Konkreten schließlich wieder näher an seine europäischen Vorläufer, die unter konkreter Kunst eine rein geistige Konzeption verstanden, die dem eigentlichen materiellen Prozess vorausging. Doch die geistige Prädisposition im Menschen wird von Oiticica und

Cordeiro zusammengedacht mit einem Fokus auf die Rezeption. Die konstruktivistischen Werke der 1960er Jahre benötigen diese geistige Prädisposition sowohl im Künstler als auch im Zuschauer, der den Prozess vollendet. Kollektive Ansätze, die in den 1960er Jahren ohnehin dominieren, werden auch in der konstruktivistischen Kunst zentral, in der das Kunstwerk nun durch mehrere beteiligte Menschen mit Intentionen als Prozess entsteht.

Die Integration von Text und Poesie spielt in der brasilianischen Konzeption des Konstruktiven/Konkreten eine zentrale Rolle. Begonnen von den neokonkreten Künstlern in den 1950er Jahren, avanciert Text zum zentralen Motiv des Wandels konstruktivistischer Kunst, das als Motor für die von Cordeiro und Oiticica vorgenommene Umwertung fungiert. Dies zeigt sich in der semantischen Aufladung von Farben und Materialien durch die Integration von Gedichten in Oiticicas *Bólides* genauso wie in der Zerlegung von Buchstaben und der damit einhergehenden Zersetzung von semantischer Bedeutung in Cordeiros *Texto Aberto.* Und so wie in den frühen neokonkreten Experimenten von Ferreira Gullar und Lygia Pape führt auch erst die Integration von Text zur leiblichen Einbindung des Betrachters, der zum Teilnehmer und Co-Autor des Werkes wird. Erst die Verbindung von bewusster Intentionalität, semantischer Bedeutungsebene und leiblicher Material- und Welterfahrung lässt die Konzeption des Konstruktiven/Konkreten in Brasilien in höchstem Maße mobil und eigenwillig werden. Erst in den 1960er Jahren kommt es zur Entstehung dieser Triade, und deshalb ist es essentiell, auch diese Dekade in die Analyse der Transformation des konkret-konstruktivistischen Gedankenguts in Brasilien mit einzubeziehen, auch wenn in jenen Jahren andere Kunstrichtungen bereits dominierten.

7 Schlussbetrachtungen

In der vorliegenden Arbeit wurde dargelegt, dass das konkret-konstruktivistische Gedankengut in Brasilien nicht nur eine Leibperspektive erhalten, sondern auch zu interessanten Verquickungen zwischen Poesie und plastischer Kunst und ganz allgemein zwischen Schrift und künstlerischem Objekt geführt hat. Die in dieser Arbeit diskutierte Genealogie der Umwertung konkret-konstruktivistischer Ideen führte von den frühen 1950er Jahren über den Kunstkritiker Mário Pedrosa und seine Beschäftigung mit Outsider Art zu den architektur- und raumbezogenen, frühen Arbeiten Hélio Oiticicas und Lygia Clarks, um schließlich die Verflechtung von plastischer Kunst und Poesie in den Arbeiten Ferreira Gullars, Lygia Papes und in den frühen 1960er Jahren Hélio Oiticicas und Waldemar Cordeiros in den Blick zu nehmen. Oiticicas und Cordeiros Verständnis des Konstruktiven/Konkreten ist bereits eine Abstraktion des konkret/konstruktivistischen Gedankenguts, das sich als Metakonzept nahtlos in die neuen Prämissen der 1960er Jahre einfügen lässt.

Die Umwertung des Konstruktiven/Konkreten in der Neo-Phase in Rio de Janeiro fand auf der Grundlage jener Texte und Werke statt, die bereits im frühen 20. Jahrhundert in Europa und Russland produziert worden waren. Die neokonkreten Künstler stellten sich explizit in die Tradition von Mondrian und den russischen Konstruktivisten, sodass das dort produzierte Gedankengut in seiner transkontinentalen Verhandelbarkeit zu einer Kippfigur geworden ist. In dem spezifischen lokalen Setting von Rio de Janeiro mit seinem kulturellen Kontext wurden die Werke von Mondrian, El Lissitzky, Pevsner und Gabo anders gesehen oder gelesen. In Wittgensteins Terminologie zur Beschreibung des Phänomens der Kippfigur finden sich zwei Arten, diese zu erfassen: Entweder als „stetiges Sehen“ (Wittgenstein 1990, 368), bei dem der Betrachter nur eine der möglichen Formbedeutungen sieht und sich der Existenz der anderen nicht bewusst ist, oder als „Aufleuchten eines

Aspekts“ (ibid.). Im letzteren Fall ist sich der Betrachter durchaus verschiedener Bedeutungsmöglichkeiten der gesehenen Form bewusst und hat in einem Moment plötzlich die zweite Möglichkeit „entdeckt“, indem die Form in ein anderes Bedeutungsmuster umgeschlagen ist. Den neokonkreten Künstlern ist eher die zweite Form der Wahrnehmung der Kippfigur des Konstruktiven/Konkreten zuzuschreiben, wobei der Moment des Umschlagens sich eher als ein unbewusster Prozess gestaltet, der im Nachhinein rational reflektiert wurde. Diese Sichtweise deckt sich mit der induktiven Arbeitsweise der neokonkreten Künstlerinnen und den Behauptungen Ferreira Gullars, dass das Neokonkrete Manifest erst post-praxis entstanden ist, d. h. erst auf der Grundlage der bereits existierenden Werke wurde reflektiert, was genau in diesen Werken anders gemacht wurde. Auslösend für diese Reflexion der eigenen Position war schließlich auch die *I. Exposião Nacional de Arte Concreta* 1956/57, auf denen die Arbeiten aus Rio de Janeiro und São Paulo nebeneinander zu sehen waren und ein direkter Vergleich möglich wurde. Wittgenstein hat in seiner Konzeption der Kippfigur jedoch nicht bedacht, dass das, was der Betrachter sieht, maßgeblich von dem Sehenden selbst abhängt, von seinem soziokulturellen Hintergrund, seiner Welt, in der er existiert und wie er in ihr existiert. Und das Gesehene wird wiederum auf der Grundlage der weltlichen Bedingungen künstlerisch verarbeitet, die zu dem jeweiligen Zeitpunkt zur Verfügung stehen, seien diese technischer, materieller, ökonomischer oder politischen Natur. Die Idee der Kippfigur kann also nur als abstrakte Metapher für die Umwertungen des Konstruktiven/Konkreten verwendet werden. Auf diese Weise verliert das Konzept jedoch zwangsläufig an Schärfe. Dennoch eignet es sich zur Beschreibung des Phänomens gerade aufgrund dieser relativen Unschärfe, denn wie scharf können künstlerische Praktiken als Ausdruck von Umwertungsprozessen überhaupt bestimmt werden, will man nicht auf die Neurobiologie zurückgreifen und die Studie dadurch in einen völlig anderen Zusammenhang stellen? Bleibt man bei Susanne K. Langer, die für die hier diskutierten Arbeiten relevant ist, so ist Sprache ohnehin nicht imstande, den „Gehalt künstlerischen Ausdrucks“ eines Werkes voll zu erfassen (Langer 1965, 252). Dieser kann nur in direktem Erleben erfahrbar werden, sodass auch das

Schreiben über diese Art von Werken, die sich explizit sprachlichen Verstehens entziehen, eine bittere Ironie der Geschichte menschlicher Bezugnahme auf als ästhetisch konzipierte Objekte bleibt. Letztlich kann eine Historisierung nur sprachlich vermittelt stattfinden und um die Lücke zwischen gelebter Erfahrung und schriftsprachlicher Mediation zu überbrücken, ist der Rückgriff auf vage Metaphern manchmal der einzig mögliche Ausweg.

Die Vermittlung gelebter Erfahrung im Konzept der Leiblichkeit hingegen hat sich als präzise erwiesen. Der Begriff bezeichnet eine Erkenntniskategorie, durch die sich sowohl die leiblich-räumliche Affektivität der frühen neokonkreten Arbeiten als auch die haptisch-sinnliche der späteren Werke erfassen ließen. Zudem trägt die Fokussierung der Werke über den Begriff der Leiblichkeit dem Umstand Rechnung, dass die Objekte zwar zunehmend interaktiv sind, jedoch keine *Agency* im Sinne Alfred Gells besitzen. Vielmehr benötigen die Arbeiten den Menschen, um überhaupt erst als solche aktiviert zu werden und zwar nicht als bloße materielle Erweiterung des Menschen, sondern als Medien leiblich eingeschriebener Erkenntnis. Ein Ausblick auf die Arbeiten insbesondere Lygia Clarks, Lygia Papes und Hélio Oiticicas nach 1967, für die der Begriff der Leiblichkeit noch immer Relevanz besitzt, zeigt, dass das Konzept für die Diskussion eines breiten Spektrums künstlerischer Praktiken brauchbar ist.

Lygia Clark führte ihre Experimente mit Architektur und architektonischen Strukturen in den 1970er Jahren mit Kunststudenten an der Sorbonne in Paris weiter, in denen der menschliche Leib stets das Zentrum bildete. Pape schuf einige kollektiv zu rezipierende Arbeiten wie *Ovos* (1967) und *Divisor* (1968) und wechselte dann zum Medium Film über, doch auch darin behandelte sie häufig leiblich eingeschriebene Themen (wie z. B. *Eat Me*, 1975). Oiticica baute die Idee des *Penetrável* weiter aus und schuf vornehmlich begehbare Environments, in denen stets die spielerische Kreativität des Besuchers im Vordergrund steht.

Gerade angesichts der (teilweise freiwillig gewählten) Exilerfahrungen Lygia Clarks, Hélio Oiticicas und Ferreira Gullars sowie vieler anderer brasilianischer Intellektueller und Künstler in den 1970er Jahren, wäre für die dort entstandenen Arbeiten erneut und intensiviert

über die kulturelle Kodierung von Leiblichkeit nachzudenken, die in der vorliegenden Arbeit bereits angerissen wurde. In den verhandelten Werken spielt diese Kodierung vor allem für das Verständnis nicht-brasilianischer Leser eine Rolle. Sie dient der Vermittlung kontext-sensibler Interpretationen. In den Arbeiten der 1970er Jahre kommt jedoch eine transkulturelle Komponente hinzu, die durch die Erfahrung der Künstler in anderen kulturellen Kontexten vermittelt wird und der kulturellen Kodierung von Leiblichkeit eine neue Dimension verleiht. Die Werke der Künstler aus dieser Zeit mit dem Konzept der Leiblichkeit zu untersuchen, könnte daher eine fruchtbare Fortführung des hier angewendeten Forschungsansatzes darstellen.

7.1 Ausblick

Dass sich die Neo-Phase ausgerechnet zwischen zwei für die nationale kulturelle Identität (zumindest der Mittel- und Oberschicht) Brasiliens bedeutenden Phasen in der Kunst, nämlich der konkreten Kunst der frühen 1950er Jahre und der *Tropicália*-Bewegung Ende der 1960er Jahre entwickelt hat, ist für das Verständnis der darin entstandenen künstlerischen Praktiken nicht unbedeutend. Vielleicht hat sie auch deshalb in Brasilien bisher so wenig Beachtung gefunden, weil sie nie als eigenständige Phase oder Bewegung wahrgenommen wurde, trotz ihrer vielfältigen Zugänge und Umgänge zu und mit künstlerischen Praktiken und Verfahren.

Die Arbeiten dieser Neo-Phase mit ihrer Leibperspektive sind Teil einer Übergangsphase zwischen einer nur sehr fragmentarisch stattgefundenen Modernisierung in den 1950er Jahren und einer noch nicht recht erfundenen Postmoderne, die als Konzept gleichzeitig nur fehl am Platz sein kann an einem Ort, der gerade durch die repressiven Regulierungen eines autoritären Regimes gestaltet wird. Ihre Auseinandersetzungen mit erlebter und gelebter Realität erzählen davon, dass in der Welt, in der sie entstanden, Leib und Moderne genauso wenig in

diametralem Widerspruch zueinander stehen wie Gefühl und Vernunft. Vielmehr fordern die Arbeiten einen Leib ein, der zur Vorbedingung allen Erlebens wird, auch einer wie auch immer gestalteten Moderne. Die hier diskutierten künstlerischen Arbeiten bieten heute zwar noch ein materielles Zeugnis davon; ohne dass diese in Ausstellungen erfahrbar und berührbar präsentiert werden, bleiben ihre Möglichkeiten der Zeugenschaft[176] jedoch sehr begrenzt. Letztlich sind die Werke, sofern noch existent, auch in den globalen Kunstmarkt integriert worden, in dem ihnen die primäre Funktion der Kapitalanlage zugewiesen wird, die nur durch Unberührbarkeit erhalten bleiben kann. Doch selbst wenn ihnen Berührung durch die Ausstellung von Repliken zugestanden wird, bedeutet das nicht zwangsläufig, dass die Werke tatsächlich das ihnen inhärente Potenzial der Zeugenschaft entfalten, wie die unterschiedlichen Ausstellungssituationen, die in der Einleitung beschrieben wurden, verdeutlichen. Da das Zeigen von Werken nicht nur kulturell, sondern auch in hohem Maße institutionell geprägt ist und Institutionen ebenfalls ihre eigenen Kulturen besitzen, die dabei Berücksichtigung finden müssen, wäre eine Forschungsarbeit, die sich mit historischen und aktuellen Ausstellungssituationen der in dieser Arbeit diskutierten Werke beschäftigt, eine geeignete Anschlussmöglichkeit, die hier präsentierten Ergebnisse in weiterführenden Forschungsansätzen zu elaborieren. Vor allem vor dem Hintergrund der sich entwickelnden Tendenz, Kunstphänomene und Strömungen als global zu verstehen, muss eine Analyse der Ausstellungspraxis mit einer gewissen Sensibilität für fortgeschriebene postkoloniale bzw. dekoloniale Machtverhältnisse im Kunstsektor durchgeführt werden. Fundierte Kenntnis des kulturellen historischen Kontextes der auszustellenden Werke kann dabei nur von Vorteil sein.

Einen weiteren Anknüpfungspunkt liefert der Umstand, dass es sich bei den hier diskutierten Arbeiten eben um eine Übergangsphase in der Kunst Brasiliens handelt. Zu fragen wäre beispielsweise, wieso es vorher und hinterher wieder zu einer Kunstpraxis kam, die sich explizit mit Fragen der nationalen Identität beschäftigt und warum diese Fragen in der Phase dazwischen keine Bedeutung hatten. Sowohl

176 Zum durchaus ambivalenten Verhältnis von Kunst und Zeugenschaft vgl. Krämer und Schmidt (2016).

die *modernistas* der 1920er und 1930er Jahre, gegen die sich bereits die konkreten Künstler ästhetisch wandten, als auch die Künstler der *Tropicália*-Bewegung der späten 1960er und frühen 1970er Jahre beschäftigten sich mit nationaler und kultureller Identität. Letztere griffen das Antropofagia-Konzept, die Idee der kulturellen Einverleibung verschiedener Einflüsse, durch die etwas Eigenes, Neues dabei entstehen kann, wieder auf. Unter welchen Vorzeichen dies geschieht und welche Rolle dabei das Erbe der Konstruktiven/Konkreten spielt, ist noch zu untersuchen. Erwähnt sei an dieser Stelle nur das Wek *Tropicália* (1967) von Hélio Oiticica, das als paradigmatisch angesehen werden kann, da es nicht nur der *Tropicália*-Bewegung ihren Namen gegeben hat, sondern auch zu einem wichtigen Zeitpunkt des Umbruchs entstanden ist. Erstmals auf der Ausstellung *Nova Objetividade Brasileira* ausgestellt – eine Schau, die richtungsweisend für die zukünftigen künstlerischen Experimente der brasilianischen Avantgarde war –, wurde es von Oiticica dennoch in den Kontext der *vontade construtiva* gestellt, die er als eines der Merkmale jener Avantgarde hervorhob.

Diese vielschichtige Arbeit ist das erste tatsächlich realisierte Environment Oiticicas (das 1961 kreierte *Projeto Cães de caça* – vgl. Kap. 4.2 – existiert nur als Maquette und wurde nie umgesetzt). Die zwei Penetraveis in *Tropicália* bilden zwar die Hauptattraktion, doch war es ihre Einbettung in das tropisch anmutende Ambiente aus Sand, Papageien und Pflanzen, das zu Kontroversen geführt hat. Dieses Ambiente kolportiert ein klischeehaftes Tropen- bzw. Brasilienbild, zu dem der Künstler selbst ein ambivalentes Verhältnis offen legt. Einerseits behauptet er in einer Notiz über die Arbeit, „*Tropicália* ist der allererste, bewusste Versuch, ein verständliches Bild dessen, was ‚brasilianisch' ist, in den Kontext der aktuellen Avantgarden und generell der nationalen Kunst einzuführen" (Oiticica 2013g, 227). Andererseits kritisiert er die folkloristische Rezeption des Werkes, die *Tropicália* zusammen mit der Tropikalismus-Bewegung in ein Konsumgut verwandeln würde (2013, 228). Diese Brüche in der Argumentation über das Werk sind vor dem Hintergrund der Umwertung des Antropofagia-Paradigmas zu untersuchen, die das Konzept durch seine Wiederbelebung in den 1960er Jahren erfahren hat.

Die Schrift-Objekt-Experimente der neokonkreten Phase sind vor allem im Bereich der Dichtkunst auf Resonanz gestoßen, die einen Anknüpfungspunkt an die vorliegende Arbeit an einer ganz anderen Stelle bieten. Experimente, die in diese Richtung gehen, stammen erstaunlicherweise vorwiegend aus den konkreten Dichter-Zirkeln in São Paulo und nicht aus Rio de Janeiro. Hier sind etwa die *Poemóbiles* zu nennen, eine Kooperation des Dichters Haroldo de Campos mit dem Künstler Julio Plaza. Die *Poemóbiles* spielen mit Schrift und Form, die durch Papierfaltungen entstehen, wenn der Leser die Seiten umblättert, bzw. aufklappt. Haroldo de Campos experimentiert später auch mit der Vertonung seiner konkreten Gedichte und brachte eine CD heraus (*verbivocovisual: a poesia concreta em música*, 2008). Die Dichter Wladimir Dias-Pino und Mário Chamie, die ursprünglich der konkreten Poesie-Szene in São Paulo angehörten, diese jedoch hinter sich ließen, gründeten eigene künstlerische Bewegungen, die auf die neokonkreten Experimente mit Poesie und plastischer Kunst rekurrieren. Chamie begründete 1962 die relativ kurzlebige Bewegung der *poesía-praxis*, der auch der Dichter Cassiano Ricardo angehörte. Das *poema-práxis* wandte sich gegen den Formalismus der konkreten Poesie und stellte das organische und transformierbare Wesen der Sprache in den Vordergrund. Wlademir Dias Pino, Moacy Cirne, Neide de Sá und Álvaro de Sá begründeten 1967 fast zeitgleich in Rio de Janeiro und Natal die Bewegung des *poema-processo*. Ebenfalls aus der konkreten Poesie stammend, arbeiteten diese Dichter an den Grenzen der Poesie, indem sie nicht das Wort in den Fokus stellten, wie die konkreten Dichter, sondern das Symbol, das ebenfalls außersprachlich sein konnte und ähnlich wie in der *poesia-práxis* in höchstem Maße mobil und transformationsfähig bleiben sollte. Beide Bewegungen situierten sich außerdem im sozial aufgeladenen Kontext der *arte-engajada* der 1960er Jahre, sind jedoch anders als die *Tropicália*-Bewegung, die zumindest zeitgleich mit dem *poema-processo* stattfand, weitgehend in Vergessenheit geraten. Diese Positionen wissenschaftlich aufzuarbeiten, könnte das Erbe des Neokonkretismus in diesen Arbeiten erschließen und ihre Bedeutung als frühe Manifestationen einer sich erst im Laufe der 1970er Jahre international entfaltenden experimentellen und visuellen Poesie

untersuchen. Schließlich ließen sich auch in kontinentaler Perspektive Positionen erschließen, die auf die neokonkreten Praktiken zurückgehen, wie etwa die Arbeiten des argentinischen Künstlers Edgardo Vigo, der erst durch rezente Sudien wieder aus einer weitgehenden Vergessenheit geborgen wurde (Barisone 2014). Diese Amnesie bezüglich der hier erwähnten Bewegungen und deren Arbeiten ist sicher auch auf ihre Zwischenposition zurückzuführen, die sie im Spannungsfeld von bildender Kunst und Literatur einnehmen, denn die Aufspaltung der geisteswissenschaftlichen Disziplinen in Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft hat auch zu blinden Flecken in eben diesen transdisziplinären Bereichen der künstlerischen Praxis geführt.

Literatur

Addyman, David. 2013. „Bergson's Matter and Memory: From Time to Space." In *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, hg. v. Paul Ardoin, S. E. Gontarski und Laci Mattison, 24–37. New York: Bloomsbury.

Alambert, Francisco. 2009. „The Key Role of Criticism in Experimental and Avant-Garde Trends: Mário Pedrosa." In *Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts Houston*, hg. v. Héctor Olea und Mari C. Ramírez, 157–71. New Haven: Yale University Press.

Alliez, Eric. 2013. „Matisse, Bergson, Oiticica." In *Bergson and the Art of Immanence: Painting, Photography, Film*, hg. v. John Mullarkey und Charlotte d. Mille, 63–79. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.

Alvarez, Mariola. 2012. „Neoconcretism and the making of Brazilian National Culture: 1954–61." Disseration, University of California. Zugriff: 4. Dezember 2015. https://escholarship.org/uc/item/12p4x2n8.

Amaral, Aracy A., Hg. 1975. *Mundo, homem, arte em crise: Mário Pedrosa.* São Paulo: Ed. Perspectiva.

———. 1977a. „Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo/Neoconcretos no Rio." In *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950–1962*, hg. v. Aracy A. Amaral, 311–17. São Paulo, Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado; Museu de Arte Moderna.

———, Hg. 1977b. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950–1962.* São Paulo, Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado; Museu de Arte Moderna.

———, Hg. 1984. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930–1970.* São Paulo: Livr. Nobel.

———, Hg. 1998. *Arte construtiva no Brasil: A colecção Adolpho Leirner.* São Paulo: DBA Artes Gráficas.

———, Hg. 2006. *Texto do Trópico de Capricornio. Modernismo, arte e o compromiso com o lugar: Artigos e ensaios (1980–2005).* 1a ed. São Paulo: Editora 34.

Andreas, Paul und Oscar Niemeyer, Hg. 2003. *Oscar Niemeyer – Eine Legende der Moderne: Oscar Niemeyer – a Legend of Modernism.* Frankfurt am Main, Basel: Deutsches Architekturmuseum; Birkhäuser. 1.3.–11.5.2003.

Anker, Valentina. 1979. *Max Bill ou la recherche d'un art logique: Essai d'une analyse structurale de l'oeuvre d'art.* Ed. l'Age d'Homme: Lausanne.

Arantes, Otília, Hg. 1996. *Forma e percepção estética.* São Paulo: Edusp.

———. 2004. *Mario Pedrosa: Itinerário crítico.* 2a. ed. São Paulo: Cosac Naify.

Arantes, Otilia Beatriz Fiori, Hg. 1995. *Textos escolhidos: forma e percepção estética*. Unter Mitarbeit von M. Pedrosa. São Paulo: Edusp.

Asbury, Michael. 2005. „Neoconcretism and Minimalism: on Ferreira Gullar's Theory of the Non-Object." In *Cosmopolitan Modernisms*, hg. v. Kobena Mercer, 168–98. Annotating art's histories. Cambridge, MA: MIT Press.

Autsch, Sabine und Sara Hornäk. 2010. „Die Skulptur und ihr Gegenüber. Interventionen in den ästhetischen Erfahrungsraum des Betrachtes in Werken von Franz Erhard Walther, Erwin Wurm und Studierenden des Faches Kunst." In *Räume in der Kunst: künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe*, 165–87. Bielefeld: transcript.

Bachmann, Pauline. *Interview mit Alexandre Wollner: September 2011*, 2011.

Bachtin, Michail M. und Michael Dewey. 2008. *Chronotopos.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barisone, Ornela. 2014. „La escapada de la línea: Edgardo Antonio Vigo y la construcción de la poesía visual como género." *Revista Laboratorio* 11: revistalaboratorio.udp.cl/num11_2014_art1_barisone/

Barsotti, Hércules und Luís Sacilotto. 1999. „Depoimentos de artistas: Hércules Barsotti e Luís Sacilotto.“ *Revista do Museu de Arte Moderna de São Paulo* 1 (2): 38–50.

Bense, Max. 1965. *Brasilianische Intelligenz: Eine cartesianische Reflexion.* Wiesbaden: Limes.

Bergson, Henri. 2013. *Schöpferische Evolution.* Hamburg: Felix Meiner Verlag. (Erstdruck 1900).

Bieger, Laura. 2011. „Ästhetik der Immersion: Wenn Räume wollen: Immersives Erleben als Raumerleben.“ In *Raum und Gefühl: Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, hg. v. Gertrud Lehnert, 75–95. Metabasis – Transkriptionen zwischen Literaturen, Künsten und Medien 5. Bielefeld, Berlin: transcript; De Gruyter.

Bill, Max. 1949. „Schönheit aus Funktion und als Funktion.“ *Das Werk* 36 (8): 272–74.

———, Hg. 1960. *Konkrete Kunst: 50 Jahre Entwicklung.* Zürich: Helmhaus Zürich/ Züricher Kunstgesellschaft.

———. 2001. „ein standpunkt (1944).“ In *Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte: Studienbuch 1*, hg. v. Margit Weinberg Staber, 30–31. Zürich: Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst.

Bill, Max, Getulio Alviani und Friederike Fast, Hg. 2008. *Max Bill: Ohne Anfang, ohne Ende: Eine Retrospektive zum hundertsten Geburtstag des Künstlers, Designers, Archiekten, Typographen und Theoretikers*. Zürich: Scheidegger & Spiess. MARTa Herford, 02.02.– 30.03.2008.

Bill, Max, Thomas Buchsteiner und Marion Ackermann, Hg. 2005. *Max Bill, Maler, Bildhauer, Architekt, Designer.* Ostfildern: Hatje Cantz. Kunstmuseum Stuttgart, 10.09.2005–08.01.2006.

Bismarck, Beatrice von. 2002. „Aufräumen: Raum-Klassiker neu sortiert: Ralph Ubl über Lefebvre, Augé / Beatrice von Bismarck über Foucault, de Certeau / Juliane Rebentisch über O’Doherty, Heidegger / Beate Söntgen über Adorno, Merleau-Ponty /Clemens Krümmel über Bachelard, Borges.“ *Texte zur Kunst* (47): 122–49. https://<www.textezurkunst.de/47/aufraumen-raum-klassiker-neu-sortiert/>.

Boersma, Linda S. 2012. „Kazimir Malevich, Theo van Doesburg und Tatlins Konterreliefs.“ In *Tatlin – neue Kunst für eine neue Welt*, hg. v. Anna Szech, 29–32. Ostfildern: Hatje Cantz.

Böhme, Gernot. 1995. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

———. 2013. *Architektur und Atmosphäre.* München: Fink.

Bonet, Juan Manuel. 2010. „Bill-Brasil: Uma história transatlântica." In *Max Bill, Almir Mavignier, Alexandre Wollner. 60 anos de arte construtiva no Brasil*, hg. v. Juan M. Bonet, 11–16. São Paulo: Dan Galeria.

Bottallo, Marilúcia. 2011. „A mediação cultural e a construção de uma vanguardia institucional: O caso da arte construtiva brasileira." Dissertation, USP. Zugriff: 20. Oktober 2014. <www.teses.usp.br>.

Brest, Jorge Romero. 1953. *Modernos Argentinos.* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna.

Brett, Guy, Paulo Herkenhoff und Manuel J. Borja-Villel, Hg. 1997. *Lygia Clark.* Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

Brito, Ronaldo. 1999. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.* Espaços da arte brasileira. São Paulo: Cosac & Naify.

Bryson, Norman. 1997. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze.* New Haven: Yale University Press.

Buchmann, Sabeth. 2007. *Denken gegen das Denken: Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Helio Oiticia.* Berlin: b-books.

Butler, Cornelia, Luis Pérez Oramas, Lygia Clark und Antonio Sergio Bessa, Hg. 2014. *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988.* New York: Museum of Modern Art. MoMa, 10.05.–24.08.2014.

Campofiorito, Quirino. 1953. „Max Bill no Rio de Janeiro." *Brasil Arquitetura Contemporânea* (1): 22–23.

Campos, Haroldo de. 1996. „Arte construtiva no Brasil: Depoimento por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta." *Revista USP* (30): 251–61.

Cassirer, Ernst. 2006. „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum (1931)." In *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. Jörg Dünne, Stephan Günzel, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke, 485–500. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Certeau, Michel de. 1984. *The Practice of Everyday Life.* Berkeley: University of California Press.

Clark, Lygia. 1997a. „About the Ritual." In *Lygia Clark*, hg. v. Guy Brett, Paulo Herkenhoff und Manuel J. Borja-Villel, 122–41. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

———. 1997b. „Considerations for someone: 17. September 1960." In Brett, Herkenhoff und Borja-Villel, *Lygia Clark*, 143–45.

———. 1997c. „Letter to Mondrian: Mai 1959." In Brett, Herkenhoff und Borja-Villel, *Lygia Clark*, 114–16.

———. 1997d. „Lygia Clark and the Concrete Expressional Space." In Brett, Herkenhoff und Borja-Villel, *Lygia Clark*, 83–86.

———. 1997e. „Ohne Titel: 1960." In Brett, Herkenhoff und Borja-Villel, *Lygia Clark*, 141–43.

———. 1997f. „The Full-emptiness." In Brett, Herkenhoff und Borja-Villel, *Lygia Clark*, 111–13.

———. 2014. „1959." In *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*, hg. v. Cornelia Butler, Luis Pérez Oramas, Lygia Clark und Antonio S. Bessa, 58. New York: Museum of Modern Art.

Classen, Constance. 1997. „Foundations for an Anthropology of the Senses." *International Social Science Journal* 49 (153): 401–12. doi:10.1111/j.1468-2451.1997.tb00032.x.

Coleman, Elisabeth. 2005. „Aesthetics as a Coss-Cultural Concept." In „Before Pangaea: New Essays in Transcultural Aesthetics." hg. v. Eugenio Benitez. Sonderheft, *Literature and Aesthetics* 15. (1): 57–78.

Cordeiro, Waldemar. 1977a. „O Objeto." In Amaral, *Projeto construtivo brasileiro na arte*, 73–75.

———. 1977b. „Teoria e prática do concretismo carioca." In Amaral, *Projeto construtivo brasileiro na arte*, 134–35.

Deicher, Susanne. 2014. „Piet Mondrians Kunstgeschichte der Farbe." In *Mondrian: Farbe*, hg. v. Phillipp Westheider, 58–67.

Deines, Stefan, Jasper Liptow und Martin Seel. 2013. *Kunst und Erfahrung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Derenthal, Ludger und Samuel Titan, Hg. 2013. *Brasiliens Moderne 1940–1964: Fotografien von José Medeiros, Thomaz Farkas, Marcel Gautherot und Hans Gunter Flieg.* Bielefeld: Christof Kerber.

Douglas, Charlotte. 1993. „Tatlin und Malevich: Geschichte und Theorie 1914–1915." In *Tatlin. Leben, Werk, Wirkung*, hg. v. Jürgen Harten, 210–23. Köln: DuMont.

Dussel, Enrique. 2005. „Europa, modernidad y eurocentrismo." In *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales; perspectivas latinoamericanas*, hg. v. Edgardo Lander und Santiago Castro-Gómez. 2. ed., 1. reimpr, 24–33. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO.

Edwards, Elizabeth, Chris Gosden und Ruth B. Phillips, Hg. 2006. *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture.* Wenner-Gren international symposium series. Oxford: Berg.

Emslander, Fritz. 2008. „Die dritte Dimension. Raumkonstruktionen bei Kasimir Malewitsch, Gustav Kluzis, Alexander Rodchenko, El Lissitzky und Kurt Schwitters." In *Von der Fläche zum Raum: Malewitsch und die frühe Moderne*, hg. v. Karola Kraus, 42–50. Köln: König.

Farias, Agnaldo, Hg. 2001. *50 anos de Bienal São Paulo: 1951–2001: Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

Foster, Hal, Hg. 1988. *Visions and Visuality.* Seattle: Bay Press.

Foucault, Michel. 1980. „Questions of Geography." In *Power/Knowlegde: Selected Interviews & other Writings: 1972–1977 by Michel Foucault*, hg. v. Colin Gordon, 63–77. New York: Pantheon Books.

Gaensheimer, Susanne, Peter Gorschlüter und Max Jorge Hinderer, Hg. 2013. *Hélio Oiticica: Das große Labyrinth.* Ostfildern: Hatje Cantz. MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, 28.9.2013–12.1.2014.

García, María Amalia. 2008. „Anotações e contatos regionais da arte concreta. Intervenções de Max Bill em São Paulo em 1951." *Revista USP* (79): 196–204.

———. 2009a. „Arte concreto entre Argentina, Brasil y Suiza: Max Bill y sus conexiones latinoamericanas.“ *Crítica Cultural* 4 (1): 209–17. http://www3.un. Zugriff: 17. März 2012.
———. 2009b. „Max Bill on the Map of Argentine-Brazilian Concrete Art.“ In Olea und Ramírez, *Building on a Construct*, 53–68.
———. 2010. „Tensiones entre tradición e innovación: las críticas de Max Bill a la arquitectura moderna brasileña.“ *Concinnitas* 11,1 (16): 148–63.
Gaßner, Hubertus. 1992. „Utopisches im russischen Konstruktivismus.“ In *Die Konstruktion der Utopie: Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*, hg. v. Hubertus Gaßner, 48–68. Schriftenreihe des Documenta-Archivs 1. Marburg: Jonas.
Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory.* Oxford: Clarendon Press.
Gillies, Mary Ann. 2013. „(Re)Reading Time and Free Will: (Re)Discovering Bergson for the Twenty-First Century.“ In Ardoin, Gontarski und Mattison, *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, 11–23.
Golding, John. 2000. *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still.* Thames and Hudson.
Groys, Boris. 1993. „Das Kunstwerk als nichtfunktionelle Maschine.“ In Harten, *Tatlin. Leben, Werk, Wirkung*, 252–57.
Guilbaut, Serge. 1997. „Leon Degand’s Ship of Fools: The Cargo-Cult Phenomenon of Geometric Abstraction in Brazil 1947.“ El Arte de América Latina. Temas y Problemas. Querétaro, México D.F., 1997. Zugriff: 21. August 2015. http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/queretaro97.html.
———. 2009. „Menage a Trois: Paris, New York, São Paulo and the Love of Modern Art.“ In *Internationalizing the History of American Art: Views*, hg. v. Barbara S. Groseclose und Jochen Wierich, 159–78. University Park, Pa. Pennsylvania State Univ. Press.
Gullar, Ferreira, Hg. 1985. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta.* Rio de Janeiro: Editora Revan.

———. 2010. „Neokonkretes Manifest.“ In *Das Verlangen nach Form: Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*, hg. v. Robert Kudielka, 12–15. Berlin: Akademie d. Künste. 1959.

———. 2011. „Concrete Ballet, New Art.“ In *Magnetized Space*, hg. v. Lygia Pape, Manuel J. Borja-Villel und Teresa Velázquez, 166–67. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia; MNCARS Publications Department. Erstdruck: “Ballet concreto, arte nova”, *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*, Rio de Janeiro, 31.08.1958.

Gullar, Ferreira und Ariel Jiménez. 2012. *Ferreira Gullar: In Conversation with = En Conversación con Ariel Jiménez.* New York, Caracas: Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros.

Gullar, Ferreira und Luiz Camillo Osorio. 2010. „Gespräche. Ferreira Gullar und Luiz Camillo Osorio.“ In Kudielka, *Das Verlangen nach Form*, 204–5.

Hemken, Kai-Uwe. 1990. *El Lissitzky: Revolution und Avant-garde.* Köln: DuMont.

Jay, M. 1994. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought.* Berkeley: University of California Press.

Kudielka, Robert, Hg. 2010. *Das Verlangen nach Form: Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*. Unter Mitarbeit von C. Osorio. Berlin: Akademie d. Künste. 3. 9.–7.11.2010.

Lammert, Angela. 2010. „Der ‚Schweizer Uhrmacher‘ und der ‚Urwald im Bauwesen‘: Max Bill und die Moderne in Brasilien oder: Was ist Moderne Kunst?“. In Kudielka, *Das Verlangen nach Form*, 56–68.

Langer, Susanne K. 1977. *Feeling and Form: A Theory of Art developed from “Philosophy in a new Key”,*. New York: Scribner. Erstdruck: 1953.

Ledesma, Eduardo. 2016. *Radical Poetry. Aesthetics, Politics, Technology, and the Ibero-American Avant-Gardes, 1900–2015*. New York: Sunny Press.

Lehnert, Gertrud, Hg. 2011. *Raum und Gefühl: Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung.* Metabasis – Transkriptionen zwischen Literaturen, Künsten und Medien 5. Bielefeld, Berlin: transcript; De Gruyter.

Levin, David Michael, Hg. 1993. *Modernity and the Hegemony of Vision.* Berkeley: Univ. of California Press.

Luhmann, Niklas, Hg. 2008. *Schriften zu Kunst und Literatur.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Malevich, Kasimir. 2003. „Non-Objective Art and Suprematism." In *Art in Theory. 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, hg. v. Charles Harrison und Paul Wood, 292–93. Oxford, Malden, Victoria: Blackwell Publishing.

Malevitsch, Kazimir. 1980. *Die gegenstandslose Welt.* Faks.-Nachdr. d. Ausg. von 1927. Neue Bauhausbücher. Mainz: Kupferberg.

Mammì, Lorenzo. 2006. „Concreta '56: the Root of Form: (a Reconstruction of the I National Exhibition of Concrete Art)." In *Concreta '56: A raiz da forma–Concret '56: The Root of Form*, hg. v. Lorenzo Mammì, João Bandeira, André Stolarski und Carolina Soares, 22–51. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo,

Martins, Sérgio B. 2013. *Constructing an Avant-garde: Art in Brazil, 1949–1979.* Cambridge, MA: MIT Press.

Matoso Macedo, Danilo. 2000. „Arquitetura em transição: interpretação do trabalho de Oscar Niemeyer a partir de seu discurso – 1955–1962." Zugriff: 28. Januar 2014. http://danilo.arq.br/textos/arquitetura-em-transicao-interpretacao-do-trabalho-de-oscar-niemeyer-a-partir-de-seu-discurso-1955-1962/#_ftn15k.

Mattar, Denise. 2003. *Lygia Pape.* Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Merklinger, Martina. 2008. „Konkretes im Bill-Jahr. Max Bill (1908–1994) und seine Begegnungen mit Brasilien." *Martius-Staden-Jahrbuch* (55): 141–48.

Ministerio de Educação. 2000. *Mapa do Analphabetismo no Brasil: Estudo do Ministerio de Educação*.

Mondrian, Piet. 2003. „Dialogue on the New Plastic [1919]." In Harrison und Wood, *Art in Theory. 1900–2000*, 284–89.

Morais, Frederico. 1984. „Grupo Frente – a primeira turma." In *Ciclo de exposições de arte no Rio de Janeiro: 2. Grupo Frente (1954–56), 3. I. Exposição de Arte Abstrata, Hotel Quintadinha 1953*, hg. v. Galeria de Arte Banerj. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj.

———. 1990. *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio.* La Habana: Casa de las Américas.
Morethy Couto, Maria de Fátima. 2004. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística: (1940–1960).* Campinas: Editora Unicamp.
Museu de Arte Moderna São Paulo, Hg. 1957. *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: Catálogo geral.* São Paulo.
Museu de Arte Moderno São Paulo, Hg. 1951. *I. Bienal do Museu de Arte Moderno de São Paulo.* São Paulo: Museu de Arte Moderna.
Neubauer, Susanne. 2009. „1959–1968: Lygia Clark and Brazilian Avant-garde in Germany and Switzerland: A survey." Zugriff: 07.29.2013. http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2012/10/2009_FORUM_PAPERS.pdf, 326–-329.
Neumayr, Agnes. 2009. *Politik der Gefühle: Susanne K. Langer und Hannah Arendt.* Thesis series. Innsbruck: Innsbruck Univ. Press.
Nora, Pierre. 1986. *Entre histoire et memoire: les lieux de memoire.* Paris: Gallimard.
o.A. 1953. „Max Bill e as perguntas do público." *Correo da Manhã, Rio de Janeiro*, 2. Juni.
———. 1954. „Report on Brazil." *Architectural Review* 116 (694): 234–40.
O'Doherty, Brian und Markus Brüderlin. 1996. *In der weißen Zelle*. Hg. v. Wolfgang Kemp. Berlin: Merve.
Oiticica, Hélio. 1962. „Testemunho, Abril de 1962." Projeto HO # 0020/62. http://www.itaucultural.org.br/programaho/.
———. 1986a. „A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade." In *Aspiro ao grande labirinto*, hg. v. Hélio Oiticica, 50–63. Rio de Janeiro: Rocco.
———. 1986b. „Cor, tempo e estrutura." In Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, 44–49.
———. 2008a. „4 de setembro de 1960." In *Hélio Oiticica: A Pintura depois do quadro*, hg. v. Silvia Roesler und Luciano Figueiredo, 83. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte.
———. 2008b. „5 de outubro de 1960." In Roesler und Figueiredo, *Hélio Oiticica*, 85.

———. 2008c. „8 de fevereiro de 1962: O problema dos opostos.“ In Roesler und Figueiredo, *Hélio Oiticica*, 123.
———. 2008d. „A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade.“ In Roesler und Figueiredo, *Hélio Oiticica*, 127–36.
———. 2008e. „Cor, tempo e estrutura.“ In Roesler und Figueiredo, *Hélio Oiticica*, 137–39.
———. 2008f. „Dezembro de 1959.“ In Roesler und Figueiredo, *Hélio Oiticica*, 66.
———. 2008g. „Maio de 1960.“ In Roesler und Figueiredo, *Hélio Oiticica*, 78.
———. 2008h. „Natal de 1959.“ In Roesler und Figueiredo, *Hélio Oiticica*, 67.
———. 2013a. „Der Übergang der Farbe von der Bildfläche in den Raum und die Bedeutung der Konstruktivität.“ In *Hélio Oiticica: Das große Labyrinth*, hg. v. Susanne Gaensheimer, Peter Gorschlüter und Max J. Hinderer, 125–44. Ostfildern: Hatje Cantz.
———. 2013b. „Farbe, Zeit und Struktur.“ In Gaensheimer, Gorschlüter und Hinderer, *Hélio Oiticica*, 117–24.
Osorio, Luiz Camillo. 2010. „Der Neokonkretismus als einzigartiger Beitrag der brasilianischen Kunst.“ In Kudielka, *Das Verlangen nach Form*, 16–25.
Paiva, Rodrigo. 2011. *Max Bill no Brasil.* Berlin: Ed. 13. März.
Pape, Lygia. 2011a. „Ballet. A visual Experience: [Ballet. Experiência visual, 1959].“ In Pape, Borja-Villel und Velázquez, *Magnetized Space*, 162;163.
———. 2011b. „Forty Neo-Concrete Woodcuts: [Quarenta gravuras neoconcretas, 1975].“ In Pape, Borja-Villel und Velázquez, *Magnetized Space*, 88–90.
———. 2011c. „Statement.“ In Pape, Borja-Villel und Velázquez, *Magnetized Space*, 91.
Pape, Lygia, Manuel J. Borja-Villel und Teresa Velázquez, Hg. 2011. *Magnetized Space.* Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia; MNCARS Publications Department.

Pedrosa, Mário. 1949. *Arte, necessidade vital.* Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa.
———. 1952. *Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro.
———. 1975a. „O paradoxo concretista.“ In *Mundo, homem, arte em crise: Mário Pedrosa*, hg. v. Aracy A. Amaral, 25–27. São Paulo: Ed. Perspectiva. Erstdruck: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro 24.6.1959.
———. 1975b. „Problemática da sensibilidade – I.“ In Amaral, *Mundo, homem, arte em crise*, 11–15.
———. 1975c. „Problemática da sensibilidade – II.“ In Amaral, *Mundo, homem, arte em crise*, 17–22.
———. 1981a. „Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica.“ In *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, hg. v. Mário Pedrosa, 205–9. São Paulo: Perspectiva.
———. 1981b. „Crecimento e criação.“ In Pedrosa, *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, 63–69.
———, Hg. 1981c. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.* São Paulo: Perspectiva.
———. 1996. „A força educadora da arte [1947].“ In *Forma e percepção estética*, hg. v. Otília Arantes, 61–62. São Paulo: Edusp.
———. 1998. „Grupo Frente.“ In *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos*, hg. v. Mário Pedrosa und Otília Arantes, 245–52. São Paulo: Edusp. Erstdruck: Katalog der 2. Ausstellung Grupo Frente im MAM-RJ, Juli 1955.
———. 2006. „Calder, escultor de cata-ventos.“ In *Calder no Brasil: crônica de uma amizade*, hg. v. Roberta Saraiva, 37–51. São Paulo: Cosac & Naify; Pinacoteca do Estado. Erstdruck: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro 10. und 17.12.1944.
Pedrosa, Mário und Otília Arantes, Hg. 1998. *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos.* São Paulo: Edusp.
Pérez-Barreiro, Gabriel. 2011. „Invention and Reinvention: The Transatlantic Dialogue in Geometric Abstraction.“ In *Cold America: Geometric Abstraction in Latin America*, hg. v. Osbel Suárez, 67–77. Madrid: Fundación Juan March.

Pinakotheke, Hg. 2011. *Franz Weissmann: 1911–2005.* Rio de Janeiro: Editora Pinakotheke.

Pontual, Roberto. 1978. „A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece)." In *Arte Agora III / America Latina: Geometría sensível*, hg. v. Roberto Pontual, 13–29. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil LTDA.

Poppel, Sarah. 2011. „Anfänge der geometrischen Abstraktion in Rio de Janeiro (1947–51): Auf der Suche nach einer universalen Formensprache." Magisterarbeit, Freie Universität Berlin.

Quijano, Aníbal. 1992. „Colonialidad, Modernidad/Racionalidad." *Perú Indígena* 13 (29): 11–20.

Ramírez, Mari Carmen. 2007. „The Embodiment of Color – 'From the Inside Out'." In *Hélio Oiticica: The Body of Color*, hg. v. Mari C. Ramírez, Luciano Figueiredo und Hélio Oiticica, 27–71. Houston: Museum of Fine Arts, Houston.

Ramírez, Mari Carmen und Héctor Olea, Hg. 2007. *Building on a Construct: the Adopho Leirner Collection of Brazilian Constructivist Art at the Museum of Fine Arts Houston.* Houston, Zürich: MFAH; Museum Haus Konstruktiv. 18.11.2009–21.2.2010 Haus Konstruktiv Zürich.

Rivera, Tania. 2012. „Experiência (Revirada)." In *Experiência e arte contemporânea*, hg. v. Ana Kiffer, Renato Rezende und Christophe Bident, 85–90. Rio de Janeiro: Circuito.

Röder, Kornelia. 2006. „The Book as a Medium for the Russian Constructivist Avant-garde." In *Von Kandinsky bis Tatlin: Konstruktivismus in Europa*, hg. v. Kornelia v. Berswordt-Wallrabe, 141–68. Schwerin: Staatliches Museum.

Salzstein, Sonia. 2010. „Konstruktion und Dekonstruktion." In Kudielka, *Das Verlangen nach Form*, 47–55.

Sant'Anna, Sabrina Marquez Parracho. 2011. *Construindo a memória do futuro: Uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Editora FDV.

Sasse, Sylvia. 2010. *Michail Bachtin zur Einführung.* Hamburg: Junius.

Schmitt, Susanne B. 2012. *Ein Wissenschaftsmuseum geht unter die Haut: Sensorische Ethnographie des Deutschen Hygiene-Museums.* Bielefeld: transcript.

Scott, David. 2013. „Bergson on Intuition.“ In Ardoin, Gontarski und Mattison, *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, 320–22.

Small, Irene V. 2016. *Hélio Oiticica: Folding the Frame.* Chicago: University of Chicago Press.

Sperling, Katrin H. 2011. *Nur der Kannibalismus eint uns: Die globale Kunstwelt im Zeichen kultureller Einverleibung: Brasilianische Kunst auf der documenta.* Bielefeld, Berlin: transcript.

Tates, Sophie und Kazimir Malevič, Hg. 2013. *Kazimir Malevich and the Russian Avant-Garde.* Amsterdam, Köln: Stedelijk Museum; König. Stedelijk Museum Amsterdam 19.10.2013–02.02.2014.

Toledo, María. 2015. *Max Bill.* Madrid: Editorial de Arte y Ciencia; Fundación Juan March. Fundación Juan March Madrid 16.10.2015–17.01.2016.

Varela, Elisabeth. 2012. „Critica e Narrativa: A visita de Max Bill em 1953.“ ANPAP, Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 2012. Zugriff: 10. Oktober 2016. http://www.anpap.org.br/anais/2012/html/simposio4.html, 07/09/2013.

Venancio Filho, Paulo. 2011. „The Recreation of the Book.“ In Pape, Borja-Villel und Velázquez, *Magnetized Space*, 217–24.

Villas Bôas, Glaucia. 2006. „A experiência concretista e a estética do modernismo: o ateliê do Engenho de Dentro.“ 30. Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs), Caxambu, Minas Gerais, 24. Oktober.

Voss, Julia. „Barfuß im Museum. Brasilianische Kunst in Frankfurt.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.10.2013.

Weissmann, Franz, Ricardo Ohtake und Fernando Paixão. 2008. *Franz Weissmann.* São Paulo: Instituto Tomie Ohtake.

Wieczorek, Marek. 2014. „Mondrian’s Studio Utopia: 26 rue du Départ.“ In *Mondrian and his Studios: Color and Space*, hg. v. Michale White und Francesco Nanacorda. London: Tate publishing.

Wollner, Alexandre. 2005. *A formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro.* São Paulo: Cosac & Naify.

Zehentbauer, Markus. 2012. „Der Konkreteste Konkrete? Max Bill." In *Die Idee Konkret: Konkrete Kunst als ideengeschlichtliche Entwicklung*, hg. v. Tobias Hoffmann und Matthias Bleyl, 45–54. Köln: Wienand.

Abbildungsverzeichnis